Leonhart Schröter
Ein lutherischer Kantor zu Magdeburg
(1532–1601)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Gertrud Hofmann

aus Würzburg

Altdorf
Buchdruckerei Hans Brunner
1934

Leonhart Schröter
Ein lutherischer Kantor zu Magdeburg
(1532–1601)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Gertrud Hofmann

aus Würzburg

Altdorf
Buchdruckerei Hans Brunner
1934

Referent: Prof. Dr. Wilibald Gurlitt

Korreferent: Prof. Dr. Gerhard Ritter

Tag der mündlichen Prüfung:
29. November 1932

Inhalt

Verzeichnis der Abkürzungen:

Z.f.Mw. = Zeitschrift für Musikwissenschaft
A.f.Mw. = Archiv für Musikwissenschaft
M.f.M. = Monatshefte für Musikgeschichte
Z.J.M.G. = Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft
G.A. = Gesamtausgabe
M.G.Bl. = Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg

Einleitung

In jüngster Zeit hat die Erforschung der protestantischen Kirchenmusik immer größeren Aufschwung genommen. Seitdem Fr. Blume mit dem „Monodischen Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik“ (1925) den Grund zur neueren Forschung gelegt hatte, folgten die Arbeiten von H. Zenck[1]) und H. Birtner[2]), danach der Aufsatz A. Scherings über die protestantische Kirchenmusik[3]) und schließlich, alle bisherigen Ergebnisse zusammenfassend, die „Evangelische Kirchenmusik“ von Fr. Blume[4]). Das neuerwachte Interesse an dieser Kunst verursachte ein Zurückgehen auf die Quellen, und so wurde die Musik des 16. Jahrhunderts in ein ganz neues Blickfeld gestellt[5]). Gleichzeitig fand die Beschäftigung mit der Reformationsmusik einen Niederschlag in den mannigfachen Publikationen protestantischer Choralkunst, die vor allem das musikalische Schaffen eines Johannes Walter und die Werke der Großmeister evangelischer Kirchenmusik an der Jahrhundertwende und im 17. Jahrhundert: des Michael Praetorius, J. H. Schein und Heinrich Schütz weiteren Kreisen bekannt gemacht haben. Dagegen hat man bisher die „kleineren Meister“ der Zwischengenerationen fast unbeachtet gelassen. Da sie nicht wie ihr großer Vorgänger Johannes Walter Neues geschaffen, sondern nur die Traditionen des Altmeisters fortgeführt haben, hielt man es nicht für nötig, ihnen ein Spezialstudium zu widmen, welches doch nur ihr Epigonentum hätte aufzeigen können.

Nach Birtner umfaßt die „erste protestantische Musikergeneration“ (im Gegensatz zur „Reformationsgeneration“ eines Walter, Agricola, Rhaw, Dietrich u. a.) alle diejenigen Kantoren, die um ca. 1530 bis 1540 geboren sind und deren hauptsächlichste Kompositionstätigkeit in die 60er bis 80er Jahre fällt. Nikolaus Selneccer (geb. 1528), Leonhart Schröter (geb. 1532), Gallus Dreßler (geb. 1533), Lukas Osiander (geb. 1534), Joachim a Burgk (geb. 1546) u. a. werden zu ihr gerechnet. Allgemein wurde eine Norm aufgestellt, nach welcher die Werke dieser Meister einzuteilen seien: Nach anfänglichem

---

[1]) H. Zenck: Sixtus Dietrich (1928).

[2]) H. Birtner: Ein Beitrag zur Geschichte der prot. Kirchenmusik im 16. Jahrh., dargestellt an Joachim a Burgk (Z.f.Mw. X, 1928, S. 457 ff.)

[3]) Adlers Handbuch der Musikgeschichte (2. Aufl. 1930), S. 446 ff.

[4]) Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von E. Bücken (1931).

[5]) Nach Abschluß dieser Arbeit (1932) sind noch zahlreiche Einzelstudien zur Geschichte der prot. Musik im Reformationszeitalter erschienen, von welchen nurmehr W. Gurlitts grundlegende Abhandlung über „Joh. Walter und die Musik der Reformationszeit“ (Lutherjahrbuch 1933) aufgeführt sei. Die übrigen Studien werden, so weit noch verwertet, im Text genannt.

Traditionalismus in den Bahnen Joh. Walters bringen die Jahre um 1580 einen Umschwung; alle diese Musiker lassen in ihren Werken ein neues Streben nach Einfachheit und Klarheit im Satzgefüge erkennen (Osiander!). Zum größten Teil verfallen sie, beeinflußt durch die Ideen der „Musica reservata“ des Adrian Petit Coclicus (Compendium musices 1552), der völligen Homophonie und bringen durchweg den cantus firmus, falls er überhaupt vorhanden ist, im Diskant. Sie geraten in Abhängigkeit der neuen Liederdichter, z. B. Ludwig Helmbold's, die anstelle der alten, kräftigen, direkt der Bibel entlehnten Lutherlieder neue, sentimental gefärbte Paraphrasen des dogmatischen Stoffes treten lassen und den Komponisten hiermit den Schlüssel für ihre textinterpretatorischen Absichten in die Hand geben. Denn nunmehr haben diese die Möglichkeit, in eigenen Melodieschöpfungen ihren Gefühlen und Zielen besser nachzugehen als vorher, als sie die unantastbare, sakrosankte Einheit von Wort und Weise im protestantischen Choral zu mehr traditioneller Liedbearbeitung gezwungen hatte.

Man pflegte im allgemeinen die ganze zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts in musikalischer Hinsicht als eine Verfallszeit zu betrachten und fragte nicht danach, wer unter diesen Kleinmeistern die Tradition von Walter zu Praetorius und Schütz weitergeführt habe. Es wird die Aufgabe dieser Arbeit sein, diese Mittlerrolle zwischen Johannes Walter und dessen Zeitgenossen einerseits und den großen Meistern des 17. Jahrhunderts andererseits in der Person des lutherischen Kantors Leonhart Schröter nachzuweisen.

Bibliographische Übersicht

Im 16. Jahrhundert schon erntet Schröter bei seinen Zeitgenossen mannigfache Anerkennung. Sei es, daß seine Werke in verschiedenen Sammelhandschriften der Zeit Aufnahme finden und somit aus dem begrenzten Rahmen der Magdeburger Schule, für die sie geschrieben waren, heraustreten, um in allen deutschen, vor allem norddeutschen Landen bekannt und verbreitet zu werden; sei es, daß sein Name von seinen Freunden rühmend genannt wird.

So spricht z. B. Gallus Dreßler, der Vorgänger Schröters im Magdeburger Kantorat, vom „Doctissimo viro Leonharto Schrötero, Musico Salfeldensi, amico suo colendo", als er ihm ein Exemplar seiner im Jahre 1571 erschienenen „Musicae practicae elementa" zum Geschenk übersendet[1]). Der Rektor der evangelischen Lateinschule zu Magdeburg M. Georg Rollenhagen erwähnt Schröters Namen in den Vorreden zu seinen Schulkomödien, zu welchen der Kantor die Musik geliefert hat. Auch der Arnstädter Archidiakon Bonaventura Albrecht nennt Schröter in einer Veröffentlichung vom Jahre 1595 einen „berümbten Musicum". Schließlich ist uns sogar noch ein — leider undatiertes — Epigramm des Mülhäuser Superintendenten Ludwig Helmbold auf den Meister erhalten, der in den Jahren 1575 und 1580 dessen „Cantiones suavissimae" vertont hat[2]).

Wie sehr Schröters Kompositionen geschätzt waren, ist leicht daraus ersichtlich, daß sie in den Sammelhandschriften von Johann Stolle[3]), Johann Rühling[4]), Jakob Praetorius[5]) und schließlich sogar in den Musae Sioniae des Michael Praetorius[6]) vertreten sind; außerdem noch in mancher anonymen Handschrift des 16 Jahrhunderts, so z. B. im Ms. VII, 5f. Zwickau[7]) und im Kodex II der Kirchenbibliothek zu Pirna.

Im 17. Jahrhundert beginnt Schröters Ruhm bald zu erlöschen. Zwar finden wir noch im Jahre 1625 seine fünfstimmige Komposition über den Hymnus „Veni redemptor gentium" in der

---

[1]) Vgl. B. Engelke: Einige Bemerkungen zu Dreßlers Praecepta musicae poeticae (M.G.Bl. 1914—15, S. 396, Anm. 1).

[2]) Abgedruckt bei W. Thilo: Ludwig Helmbold nach Leben und Dichten (1856), S. 176.

[3]) Vgl. R. Vollhardt: Bibliographie der Musikwerke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau (1896), S. 25, Nr. 11. Schröters Komposition erscheint im Ms. als Nr. 91.

[4]) Vgl. E. Vogel: Katalog der Handschriften . . . der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel (1892), S. 764.

[5]) Vgl. G. Wahl: Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs (1921), S. 46, Nr. 458. Das dort genannte „Opus musicum" des Hamburger Meisters enthält ein 5stimmiges deutsches Tedeum von Schröter. Vgl. H. Leichsenring: Hamburgische Kirchenmusik im Reformationszeitalter (handschriftliche Diss. Berlin 1922).

[6]) Vgl. B. Engelke: Musikalisches aus unsers Hergotts Kanzlei („Aus Unsres Hergotts Kanzlei" . . . hrsg. v. H. Danneil (1924), S. 162. Der angeblich Schrötersche Tonsatz über „Lasset die Kindlein zu mir kommen" erscheint in den Musae Sioniae, wie Herr Professor Dr. F. Blume mir freundlicherweise mitgeteilt hat, im VII. Band als Nr. 240. Allerdings sind dort alle Stimmen mit „Incerti" bezeichnet.

[7]) Vgl. R. Vollhardt: a. a. O., Nr. 699.

großen Sammlung des Daniel Ferber[1]). Auch zitiert Georg Draudius 1625 in der 2. Auflage seiner „Bibliotheca classica" die beiden Hauptwerke des Meisters, die „Hymni sacri" und die „Newen Weinacht Liedlein" von 1587[2]), die allein imstande sein sollten, den Meister vor völligem Vergessenwerden zu bewahren. Aber die immer mächtigere Vorliebe für die Monodie, die sich auch in der protestantischen Kirchenmusik seit ca. 1600 deutlich fühlbar machte, ließ das Interesse an der motettisch gehaltenen Choralkunst des 16. Jahrhunderts bald zurücktreten und zog anstelle der traditionellen Choralbearbeitungskunst die lyrische Monodie und freie, gefühlsgeschwängerte Kunstmusik in den Dienst der Kirche[3]). Daß hierbei die spezifisch protestantischen Überlieferungen des 16. Jahrhunderts in den Hintergrund gedrängt wurden und daß vor allem die kleineren Meister bald in Vergessenheit gerieten, darf uns nicht wunder nehmen. Vergeblich sang noch im Jahre 1602 der vierte große Magdeburger Kantor, Schröters Nachfolger Friedrich Weißensee, in der Vorrede zu seinem „Opus melicum" den Ruhm unseres Meisters in hohen Tönen[4]). Die Entwicklung ließ sich nicht aufhalten, und selbst die herzlichen Worte, die er seinem berühmten Vorgänger nachzurufen wußte, konnten diesen nicht vor dem Los der Vergessenheit, das er mit fast allen seinen Zeitgenossen teilen mußte, bewahren. Trotzdem ist für uns gerade dieser Nachruf Weißensees bedeutsam, denn ihm allein verdanken wir wir die Tatsache, daß sich die Lexikographen des 18. und 19. Jahrhunderts überhaupt mit der Person Schröters befaßt haben. Alle ihre Angaben fußen zunächst auf Weißensee, dessen Lobeshymne auf den Meister sie veranlaßte, sich mit diesem etwas eingehender zu beschäftigen.

Im 18. Jahrhundert ist es vor allem Johann Gottfried Walther, der Schröter in seinem „Musikalischen Lexikon oder Musikalische Bibliothek" (1732) einige Worte widmet und bereits zwei Werke von ihm kennt. Seinem Vorbild folgten nur wenige Zeitgenossen: weder Mattheson in seiner „Ehrenpforte", noch Adlung in der „Musikalischen Gelahrtheit" oder Marpurg und Forkel, um nur die wichtigsten zu nennen, erwähnen seinen Namen. Erst Ernst Ludwig Gerber zollt ihm im „Historisch biographischen Lexikon der Tonkünstler" (1792) wieder einige Beachtung. Seine Angaben stimmen mit denen Walthers im Wesentlichen

---

[1]) Vgl. R. Vollhardt: a. a. O., Nr. 47.

[2]) S. 1626 (Hymni sacri) und S. 1644 (Weihnachtsliedlein). Letztere allerdings unter dem lateinischen Titel „Cantiones sacrae in natiuitate Domini" und mit der Jahreszahl 1585 statt 1587.

[3]) Vgl. Fr. Blume: Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik (1925).

[4]) Siehe unten S. 42.

überein. Er gibt 1540 als das Geburtsjahr Schröters an und erwähnt erstmalig das Bildnis des Meisters[1]).

Im 19. Jahrhundert tritt Schröter in das Interesse der protestantischen Kirchenliedforschung, an deren Spitze Carl Georg Winterfeld steht, welcher Schröter als „Haupt der magdeburgischen Schule im 16. Jahrhundert" bezeichnet, dem „die vorzüglichste Stelle unter den traditionell gebundenen Meistern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts" gebühre[2]). Im Beispielband 1 veröffentlicht er drei Tonsätze des Meisters[3]), die den „Weinacht Liedlein" entnommen sind und deren erstes, das „Freut euch jr lieben Christen", auf Schröter'schen Text und Melodie komponiert sein soll.

Diese Ansicht teilen auch E. Koch[4]) und Ph. Wolfrum[5]). C. F. Becker gibt die Reihenfolge der Schröter'schen Kompositionen noch unvollständig an[6]). Die Lexikographen Fétis[7]) und Mendel[8]) übernehmen ihre Artikel über Schröter dem Gerberschen Lexikon. Inzwischen hatten schon Schöberlein-Riegel in den „Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges" (1865—1872) zehn Tonsätze von Schröter aufgenommen, die teils den Hymni sacri und teils den Weihnachtsliedlein entnommen sind und charakteristischer Weise durchweg homophones Gepräge zeigen[9]). Neue Beiträge zur Biographie Schröters bringt erst wieder R. Eitner in der „Allgemeinen deutschen Biographie" (1875) und im „Verzeichnis neuer Ausgaben . . ."[10]). Grove schreibt im „Dictionary . ." (1879) die Angaben Eitners ab. Neue Gesichtspunkte bringt erst wieder S. Kümmerle[11]), der die bekannte Tatsache von Schröters Herkunft aus Torgau insofern verwertet, als er den Meister für einen Schüler des Michael Vogt hält. Zahn[12]) schließt sich vollständig an Kümmerles Angaben an. Er nimmt den Satz über „Freut euch jr lieben Christen" in seine Sammlung auf. Liliencron[13]) nennt Schröter unter den „Setzern von Kirchenliedern im

---

[1]) Siehe unten S. 39.

[2]) C. G. v. Winterfeld: Geschichte des evang. Kirchengesanges Bd. I (1843), S. 34.

[3]) Die Nummern 40—42.

[4]) E. Koch: Gesch. des Kirchenliedes, Bd. II (1866), S. 354.

[5]) Ph. Wolfrum: Entstehung und Entwicklung des evang. Kirchenliedes (1890), S. 113.

[6]) C. F. Becker: Die Tonwerke des 16. und 17. Jhs. (1855).

[7]) F. J. Fétis: Biographie universelle . . . (2. Aufl. 1860—1865).

[8]) H. Mendel: Mus. Konversationslexikon (1870—1885).

[9]) Die Nummern 15, 52, 54c, 73, 95, 119b, 396c, 435c, 466d und 475.

[10]) M.f.Mw. III (1871), S. 102.

[11]) S. Kümmerle: Enzylop. der evang. Kirchenmusik (1888).

[12]) J. Zahn: Der evang. Kirchengesang, Bd. V (1892), S. 404.

[13]) R.v.Liliencron: Liturg.-mus. Gesch. des evg. Gottesdienstes (1893), S.91.

schlichten Kontrapunkt" und führt ebenfalls die Weihnachtsliedlein zur Bekräftigung seiner Behauptung an.

Es bleibt das Verdienst Kades, der Schröterforschung neues Material zugänglich gemacht zu haben. In dem von ihm redigierten Beispielband zu Ambros' „Geschichte der Musik" druckt er das große doppelchörige Tedeum Schröters aus dem Jahre 1571 ab und berichtet im begleitenden Text vom Fund der „55 geistlichen Lieder" [1]). Bis auf wenige Einzelheiten ist damit das Gesamtschaffen Schröters bekannt, so wie es Eitner 1900 in seinem Quellenlexikon aufzählt. Alle weiteren Forschungen beziehen sich nurmehr auf die Biographie des Meisters.

Wir finden Schröter als Bibliothekar in Wolfenbüttel durch Naumanns [2]) und Heinemanns [3]) Studien über die Geschichte der Wolfenbütteler Bibliothek. Durch Bohn [4]) und Schnorr von Carolsfeld [5]) erfahren wir, daß der Meister zu den Komödien des Georg Rollenhagen die Zwischenaktsmusik geschrieben habe, und anderes mehr. Alle diese Einzeldarstellungen macht sich das Riemann-Lexikon [6]) zunutze, in welchem alle bisher bekannten Tatsachen zusammengefaßt sind. Doch gibt es das Jahr 1595 als das Todesjahr Schröters an, obwohl schon Eitner, Kümmerle und Zahn die Ansicht vertreten hatten, Schröter sei „um 1602" gestorben. Die musikgeschichtlichen Arbeiten Mosers [7]) und Scherings [8]), die sich eingehender mit der Musik des Reformationszeitalters beschäftigten, gehen an Schröter als an einem der „kleineren Meister" ziemlich achtlos vorüber. Die zahlreichen kleinen Studien, die Schröters Namen nennen, dürfen hier übergangen werden; wir werden sie an den betreffenden Stellen im Text angeben. Ein Verzeichnis sämtlicher Neuausgaben Schröterscher Tonsätze ist zu Beginn der Werkbesprechung abgedruckt.

Uns interessiert weiterhin nurmehr, daß schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts damit begonnen wurde, die Werke

---

[1]) S. 465 u. S. LIII—LXII.

[2]) R. Naumann: Umrisse zur Geschichte der Wolfenbütteler Bibliothek (Serapeum, 1843, S. 82—83).

[3]) O. v. Heinemann: Die herzogliche Bibliothek zu Wolfenbüttel (1894), S. 26 ff. u. 295 ff.

[4]) E. Bohn: Bibliographie des gedruckten mehrstimmigen weltl. Liedes . . . (1893), S. 165.

[5]) Schnorr von Carolsfeld: Tobias . . . (Centralblatt für Bibliothekswesen II, S. 501).

[6]) Die erste Auflage von 1882 enthält Schröters Namen noch nicht; erst in der 7. von 1909 erscheint ein kurzer Artikel über den Meister, der in den folgenden bedeutend erweitert ist.

[7]) H. J. Moser: Gesch. d. deutschen Musik, Bd. I (1. Aufl. 1921), S. 480.

[8]) A. Schering: Ev. Kirchenmusik (Adlers Handb. der Musikgeschichte (2. Aufl. 1930), S. 446 ff.).

Schröters wieder aufzuführen. Schon im Jahre 1855 hatte Carl Reinecke in einem Barmener Abonnementskonzert, angeregt durch G. v. Winterfelds Veröffentlichung, „zwei alte Kirchenlieder von Leonhart Schröter (1587)“ unter Chorwerken von Mendelssohn, Schumann, Reinecke und Händel aufgeführt. Ferner ließ er ein Gewandhauskonzert im Jahre 1875 mit Schröters „Freut euch ihr lieben Christen“ vom Thomanerchor einleiten [1]). Nun auch erinnerte sich Magdeburg seines Altmeisters. Wir entnehmen diese Tatsache einem Zeitungsausschnitt von R. Palme [2]), der zu einem am 17. März 1874 stattfindenden historischen Konzert altmagdeburgischer Musik, in welchem unter anderem auch Tonsätze von G. Dresseler und Schröter zur Aufführung gelangten, eine kurze biographische Einführung gab. Weiterhin folgte Bohn [3]) in seinen historischen Konzerten vom Jahre 1891 mit der Wiedergabe des vierstimmigen Satzes „Ein Kindelein so löbelich“, während in den Jahren 1905 und 1909 der Torgauer Gymnasialchor und der Kreuzkirchenchor zu Dresden Werke von Schröter vortrugen [4]).

---

[1]) Freundlicher Hinweis von Herrn Dr. H. Funck, Freiburg i. Br.
[2]) Sonderdruck der Magdeburger Zeitung (1874).
[3]) E. Bohn: Historische Konzerte . . . (1893), S. 66.
[4]) Vgl. Z.J.M.G. VII, S. 433 und XI, S. 191.

Erster Teil

Das Leben und Wirken Leonhart Schröters

Erstes Kapitel

Jugendzeit

Leonhart Schröter wurde wahrscheinlich im Jahre 1532 in Torgau geboren. Über seine Familiengeschichte können wir leider nur Vermutungen anstellen. Er selbst erwähnt seine Herkunft weder in den von ihm erhaltenen Aktenstücken noch in den Vorreden zu seinen Werken. Auch sonstige Quellen fließen leider nur sehr spärlich. Wir wissen lediglich, daß er der Sohn des Lorenz Schröter aus Gotha ist, dessen bewegtes Leben als evangelischer Geistlicher an anderer Stelle eingehend behandelt worden ist[1]). Die Anfragen beim Thüringischen Staatsarchiv in Gotha nach genaueren Daten über diesen letzteren schlugen leider fehl, da das dort befindliche familiengeschichtliche Material nicht bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht[2]). Nur eine Witwe des Jakob Schröter wird dort 1534 und 1553 als „in der Fleischgasse ansäßig" genannt, die wir wohl für Lorenz Schröters Mutter halten dürfen. Nach damaliger Sitte heirateten nämlich die Männer „aufs längste" im zwanzigsten Lebensjahr, die Mädchen aber schon mit 15 oder 16 Jahren[3]); da Schröter schon 1524 eine Diakonenstellung in Torgau bekleidete, wird er wohl zwischen 1500 und 1505, seine Mutter also ca. 1485, geboren sein. Somit war sie im Jahre 1553 ungefähr 63 Jahre alt.

Von sonstigen etwaigen Verwandten aus Gotha wissen wir nichts; auch in den in Betracht kommenden Universitätsmatrikeln von Wittenberg, Leipzig, Erfurt und Frankfurt a. O. finden wir keinen Schröter, den wir als zur Familie gehörig identifizieren könnten. Auch über Jakob Schröter, den vermutlichen Großvater unseres Leonhart, sind wir nicht unterrichtet. Es fehlen jegliche Nachrichten über ihn. Wir wissen nicht, wer er war und welchen Beruf er ausübte. Erst die Familie des Lorenz Schröter ist nicht mehr in völliges Dunkel gehüllt. Sein Leben und das seines Sohnes Leonhart ist, wenigstens in großen Zügen, bekannt. Allerdings müssen wir auch hier auf genauere Einzelheiten verzichten. So gibt es z. B. gar keine Anhaltspunkte für Lorenz Schröters Jugendzeit. Wir wissen nicht, wo er zur Schule gegangen ist, ob er, wie so viele seiner Zeitgenossen,

---

[1]) Vgl. G. Hofmann: Das Leben und Wirken Lorenz Schröters.

[2]) Herrn Archivdirektor Dr. Schmidt-Ewald sei für die freundliche Auskunft herzlichst gedankt.

[3]) Vgl. R. Seeberg: Luthers Anschauung von dem Geschlechtsleben und der Ehe . . . (Jahrbuch der Luthergesellschaft 1925, S. 98).

in einer Klosterschule oder als „Choralis“ in einer Trivialschule aufgewachsen ist, ob und welche Universität er besucht hat. Daß er überhaupt studiert hat, ist nach seiner späteren Predigerlaufbahn immerhin sehr zu vermuten. Ißleib[1]) meint, die späteren sächsischen Superintendenten seien „wohl alle Schüler der Wittenberger Hochschule“. Seine Vermutung könnte auf Schröter zutreffen. Dieser war in späteren Jahren mit Luther so sehr befreundet, daß es sehr wahrscheinlich erscheint, die beiden Männer hätten sich bei einem Studienaufenthalt Schröters in Wittenberg kennen gelernt. Auch wird Schröter in den verschiedenen Reformationsgeschichten stets mit dem Magistertitel bezeichnet; in den Akten begegnet uns diese Benennung, die auf ein Universitätsstudium schließen ließe, niemals. Wir wissen allerdings nicht, inwieweit es sich hierbei um Ungenauigkeiten der Angaben handelt.

Das erste genaue Datum, das wir von Lorenz Schröters Leben besitzen, ist, daß er seit 1525 als Kaplan unter dem Pfarrherrn Gabriel Zwilling (latinisiert zu Didymus) tätig gewesen ist. Wir finden ihn als Kaplan gleichzeitig in Torgau und Schildau, einem kleinen Orte nahe der meißnischen Grenze, etwa eine Meile weit von Torgau entfernt. In diese Zeit fällt ein Brief Schröters an Kurfürst Johann Friedrich, der deshalb besonders beachtenswert ist, weil Schröter hier zum ersten Male seine Familie erwähnt. Der torgische Prediger bittet darin den Kurfürsten um einen Beitrag zu einem Hauskauf mit folgenden Worten[2]):

> „ . . . da ich nu ein Zeit lang / nemlich vierzehen Jar Im Euangelio unsers hern Christi gedient hab / . . . So hat mir auch unser hergot alhie zu torgau ein frommes weyb (gegeben), die sich seer wol (got lob) nach mir gehalten / . . . datzu auch sechs kleine kinderlein (das siebend ist gestorben). Nu weiß euer Ch. f. g. / wen ich oder meins gleichen sterben / das sie arm und verlassen sind / dan ich hab offt offtmals gesehn / wen ich die armen krancken . . . besucht habe zu tröſten . . . weyll ich zu torgau und schildau gewesen bin / wie die armen hausgenossen / Sonderlich die armen wittwen mit ihren kinderlein / veracht . . . sind worden / . . . solchs bedenk ich itzo auch / das es nach meinem tode (wo die welt lenger stehen soll) auch meinem armen weyb und kinderlein widderfahren mocht / derhalben bit e. Ch. f. g. umb gotts willen / e. Ch. f. g. wolte mir ein kleine hülffe thun / dan ich habe alhie zu torgau ein heußlin angenommen / ich weiß es vorwar / und mus mir die gantze gemein bekennen und zeugnis geben / das kein bösres zu torgau ist / noch habe ichs müssen für hundert und viertzig gulch annehmen / auff das mein weyb und kinderlein nach meinem abschiede mochten ein eygen herdt haben / dazu mochte mir e. Ch. f. g. behülfflich sein /

---

[1]) S. Ißleib: Moritz von Sachsen als evgl. Fürst (Beiträge zur sächs. Kirchengeschichte, Heft 20, S. 1).

[2]) Sächs.-Ernestinisches Gesamtarchiv Weimar Reg. I 744, Bl. 4. Herrn Archivdirektor Dr. Tille, der mir die Akten bereitwilligst zur Verfügung gestellt hat, sei an dieser Stelle nochmals mein herzlicher Dank ausgesprochen.

mit soviel als es e. Ch. f. g. gefelt / . . . dan ich mach mich schwach / und mocht ynhen zu früh umfallen . . . Datum torgau Sonnabents nach Cantate 1539 (10. Mai)[1]).

Wir erfahren also, daß Schröter verheiratet ist und schon sechs Kinder zu versorgen hat. Leider war es nicht möglich, den Namen und die Herkunft seiner Frau zu ermitteln, da die torgischen Kirchenbücher nicht bis in diese Zeit zurückreichen und Lorenz Schröter selbst nirgendwo ihren Namen nennt[2]). Auch genauere Angaben über die Geburtsdaten und Namen seiner Kinder sind nicht erhalten. Nur zwei unter ihnen sind wenigstens dem Namen nach bekannt: Johann und Leonhart Schröter.

Beide müssen zwischen 1530 und 1534 geboren sein. Im Jahre 1545 finden wir sie nämlich als Schüler der Fürstenschule in Meißen. Nach den Statuten der Schule durfte damals kein Knabe unter elf und über fünfzehn Jahren Aufnahme in St. Afra finden[3]). Johann erscheint in der Schulmatrikel[4]) als der ältere von beiden Brüdern, und so dürfen wir die Geburtszeit unserers Meisters zwischen 1531 und 1534 ansetzen. Aus weiter unten noch ausführlicher zu behandelnden Gründen möchten wir uns für das Jahr 1532 entscheiden. Somit sind wir in der Lage, die Behauptung, Schröter sei „um 1540“ geboren, die seit Gerber alle Lexikographen übernommen haben und die Kümmerle gar als bewiesen betrachtet, zurückzuweisen und klare Dokumente an ihre Stelle treten zu lassen.

Für die Betrachtung der musikalischen Entwicklung Schröters eröffnet diese Angabe ganz neue Perspektiven. Denn es ist nun sehr wahrscheinlich, daß, da sein Vater erst im Jahre 1539 Torgau verließ, Schröter die dortige Schule noch besucht hat. Nach damaliger Sitte nämlich schickte man die Knaben mit sechs oder sieben Jahren zur Schule. So wird also auch Schröter zwischen 1538 und 1539 in die Torgauer Stadtschule eingetreten sein und dort den Unterricht des berühmtesten und hervorragendsten Kantors der damaligen Zeit, des Johannes Walter, genossen haben.

---

[1]) Schröter bekam noch am selben Tage aus dem Kloster Sitzenroda 40 Gulden überwiesen, da der Kurfürst „Jme mit gnadenn genaigt“ und weiß, „daß er nit uberigs hat“. Er bestätigte den Empfang des Geldes am „Montag in Pfingsten 1539“ (26. Mai) von Annaberg aus.

[2]) Ein ähnlicher Fall bei Michael Schulteis. Vgl. W. Gurlitt: Michael Praetorius Creutzbergensis (1914) S. 18, Anm. 5.

[3]) „Neue kursächs. Landesordnung“ vom 21. Mai 1543: „Von dreyen neuen Schulen“, abgedruckt bei G. Flathe: St. Afra, Geschichte der königl. sächs. Fürstenschule zu Meißen (1897), S. 13—16.

[4]) Vgl. M. A. H. Kreyßig: Afraner Album (1786), S. 6: „Aufnahmen vom Jahre 1545“.

Dieser war im Jahre 1529 in den Torgauer Schulverband unter dem Rektorat des Benedikt Flemming (1528—1539) aufgenommen worden[1]), nachdem Kurfürst Johann Friedrich die kostspielige kurfürstliche Kantorei, an deren Spitze Walter als „churfürstlicher von sachsen sengermeyster" gestanden hatte, im Jahre 1526 aufgelöst hatte. Die torgische Schule war des großen Kantoren würdig; finden wir sie doch als Musterschule in manchem zeitgenössischen Berichte lobend hervorgehoben. Sie war die am meisten besuchte Gelehrtenschule Kursachsens, in der schon viele „große scholastici"[2]) ausgebildet worden waren. Die dreiklassige Lateinschule beschäftigte schon 1534 fünf Lehrer. Neben dem Schulmeister Benedikt Flemming und dem Kantor Johannes Walter finden wir hier noch die drei Baccalaureen Marcus Crodel, Georg Wachsrink und den Vater des Michael Praetorius, Michael Schulteis[3]). Vor Walters Amtsantritt war einer der Baccalaureen Schulkantor und Organist in einer Person gewesen, der den „chorus musicus" schlecht und recht geleitet hatte; nun wurde ein „aparter Cantor bestellet"[4]), der den Singunterricht in allen Klassen zu geben und außerdem vor allem die bürgerliche Kantorei, die sich aus dem geübten Figuralchor der Schüler und Lehrer und aus Bürgern der Stadt zusammensetzte[5]), zu leiten hatte. Diese hatte vor allem die Aufgabe, die Kirchenmusik an Sonn- und Festtagen zu bestreiten. In regelmäßigen „Uebersingstunden" am Freitag und Samstag und in den Wochen vor den großen Kirchenfesten trat der gesamte Kantoreichor zum Üben zusammen, während für den „chorus symphoniacus" der Schule jeden Tag von 12—13 Uhr eine Musikstunde angesetzt war. Schon die Visitation von 1529 bestimmt für die Torgauer Schule ausdrücklich, daß „um 12 Uhr die ersten drei classes oder Haufen in der musica exerziert und geübt werden" sollten[6]).

Nur kurze Zeit war es dem jungen Leonhart vergönnt, in dieser Schule zu bleiben. Schon im Mai 1539 mußte er mit seinem

---

1) Vgl. O. Taubert: Geschichte der Pflege der Musik in Torgau (1868) und W. Gurlitt: a. a. O., S. 11—12. Vgl. auch W. Gurlitt: Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit (Lutherjahrbuch 1933, Seite 44 f.).

2) O. Taubert: a. a. O., S. 5.

3) Das Folgende alles nach W. Gurlitt: Johannes Walter ... S. 44 ff.

4) Vgl. O. Taubert: a. a. O., S. 11, Anm. 2.

5) Auch Lorenz Schröter hat als Geistlicher in der Kantorei, wahrscheinlich als Tenor, mitgesungen. Vgl. W. Gurlitt: a. a. O., S. 49.

6) Ebenda, S. 46.

Vater nach Annaberg ziehen, wohin dieser als Pfarrherr und Superintendent berufen worden war[1]).

Über die Kirchen- und Schulverhältnisse Annabergs sind wir leider nur spärlich unterrichtet. Die Chronisten der Stadt behandeln alle kulturhistorisch wichtigen Fragen wenig ausführlich, und eine Studie jüngeren Datums liegt leider nicht vor. Doch wissen wir, daß eine Klosterschule schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts bestanden hat[2]), die mit der Einführung der Reformation in eine Stadtschule umgewandelt wurde, welche sich eines solchen Rufes erfreute, daß Petrus Albinus von ihr sagen konnte: „Unter den Stadtschulen sind die berufensten zu Freiberg, Zwickaw, Anneberg . . ." [3]). Schon 1539 finden wir hier fünf Schulkollegen: den Rektor, Supremus, Medius, Infimus und schließlich, entgegen der üblichen Rangordnung, nach welcher der Kantor an zweiter oder dritter Stelle in der Stufenleiter des Lehrerkollegiums erscheint, den Kantor. Von 1524 an amtierte hier als Rektor Joachim Camerarius[4]), der 1541 Professor des Griechischen in Leipzig wurde und großen Einfluß auf die Gestaltung der Fürstenschulen gewinnen sollte. Sein Nachfolger wurde von 1527 bis 1535 der später als Erzieher der sächsischen Fürstensöhne Moritz und August von Sachsen und als Gründer und Inspektor der Fürstenschulen so berühmte M. Johann Rivius. Er versuchte, anstelle der scholastischen Lehrmethoden den Humanismus in Annaberg einzuführen, und trug sich dadurch den Haß des katholischen Pfarrers Johann Zeidler (bis 1539) zu, der ihn so sehr mit Feindseligkeiten verfolgte, daß er sich gezwungen sah, die Stadt zu verlassen. Nun traten M. Leonhard Badehorn und nach ihm M. Andreas Nuntallus das Rektorat der Schule an. Das genaue Datum, wann sich die beiden im Amte abgelöst haben, ist uns nicht erhalten. Von den übrigen Schulkollegen gibt es nicht viel zu berichten[5]). Unter den Kantoren erfreut sich kein einziger eines besonderen Namens in der Musikgeschichte. Weder Bartholomäus Rhau (nicht zu ver-

[1]) Damit wird die Behauptung S. Kümmerles (a. a. O.) hinfällig, Schröter sei ein Schüler des torgischen Kantors Michael Voigt (1550—1604). Ebensowenig trifft der Ausspruch H. Grössels (Georgius Otto. Ein Motettenkomponist des 16. Jahrhs. [1933], S. 11) zu, „Leonhart Schröter lebte damals (1550—1560) in Torgau".

[2]) Vgl. A. D. Richter: Chronica der . . . freyen Bergstadt St. Annaberg (1746). Bereits im Jahre 1514 besuchten die beiden berühmten Reformatoren Friedrich Myconius und Gabriel Zwilling diese Klosterschule.

[3]) Petrus Albinus: Commentarius novus de Mysnia (1580), S. 606.

[4]) Vgl. G. Mertz: Das Schulwesen der deutschen Reformation (1902), S. 74—160.

[5]) Vielleicht ist es in anderem Zusammenhang nicht ganz uninteressant zu erfahren, daß hier seit 1551 als Konrektor M. Hieronymus Schein, der Vater des Johann Hermann Schein, gewirkt hat.

wechseln mit Georg Rhau, dem Wittenberger Lutherfreunde), noch Wolfgang Pistorius, noch Franciscus Langhauß (gest. 1558) werden in größeren lexikographischen Werken namentlich angeführt. Selbst die Spezialarbeit von Vollhardt[1]) erwähnt keinen von ihnen.

So dürfen wir wohl glauben, daß der Musikunterricht, den der junge Schröter an der Annaberger Stadtschule genossen hat, in keinem Verhältnis zu dem ausgezeichneten Gesangsunterricht stand, dessen er sich in Torgau hatte erfreuen dürfen. Zwar wurde die Musik auch hier nicht völlig vernachlässigt. In einem Schulplan aus dieser Zeit wurde von sechs Stunden täglichen Unterrichtes jeweils die erste Nachmittagsstunde von 12—1 Uhr der Musikpflege gewidmet[2]), aber im Vordergrunde des Lehrplanes standen sicherlich die humanistischen Fächer. Besonders wird Latein und Griechisch gepflegt worden sein, sodaß Schröter hier die Fundamente zu seiner gediegenen humanistischen Bildung sich aneignen konnte, die ihm später noch manchen ehrenvollen Ruf eingetragen hat.

Die beiden Brüder Schröter mußten auch diese Schule bald wieder verlassen. Schon 1543 folgten sie ihrem Vater nach Meißen, wo dieser im Sommer seinen Dienst als Domprediger, Superintendent und seit 1545 auch noch Konsistorialassessor antreten mußte[3]). Dort traten sie vermutlich sofort in die Stadtschule ein, welche erst 1539 von der ehemaligen Klosterschule bei St. Afra in eine Stadtschule verwandelt worden war. Erst damals wurde ihre Bestellung, die Wahl ihrer Lehrer und die Regelung des Unterrichts dem Rate der Stadt überlassen. Schon im folgenden Jahre durfte nach dem Erlaß der zweiten sächsischen Kirchenvisitation keine weitere Schule mehr neben dieser bestehen[4]).

Man war eifrigst bemüht, das Niveau der neuen Stadtschule zu heben. Lag doch nach Luther, der oft und nachdrücklich die Wichtigkeit guter Schulen als Vorbildung zur Kirche und zum wahren Christentum nachgewiesen hatte[5]), hierin das Schwergewicht aller reformatorischen Arbeit. In vielen Schriften ermahnt Luther die Städte, Schulen zu errichten, und legt den Eltern eindringlich nahe, „ihre Kinder zur Schule zu halten“. Ein ausgedehntes Stipendiatenwesen ermöglichte auch den Minderbemittelten, sich eine gute Schulbildung anzueignen[6]). Die veralteten Lehrmethoden der Scholastik

---

[1]) E. R. Vollhardt: Gesch. der Kantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen (1899).

[2]) Vgl. A. D. Richter: a. a. O., S. 333.

[3]) Vgl. G. Hofmann: a. a. O.

[4]) Vgl. G. Flathe: a. a. O., S. 7.

[5]) Vgl. E. Spranger: Luther (Kultur und Erziehung, Jahrg. 1923).

[6]) Vgl. O. Kius: Das Stipendiatenwesen in Wittenberg und Jena . . . (Zeitschr. f. histor. Theologie, Bd. 35 [1865] S. 96 f.).

wichen den modernen des Humanismus, und eine neue Aera des Lehrens und Lernens hob an. Es ist gewiß, daß jede Stadt, die der Reformation geneigt war, ihre ganze Ehre darein setzte, eine gute Schule aufweisen zu können. Auch Meißen bemühte sich darum, die Stadtschule zu Ansehen zu bringen, und berief daher den in Gelehrtenkreisen hochangesehenen Magister Hermann Vulpius zu deren Rektor[1]). Unter seinem Rektorate, das nur drei Jahre lang währte, da Vulpius 1543 als erster Rektor an die Fürstenschule berufen wurde, stieg der Ruhm der Schule gewaltig. Ihm folgte Magister Friedrich Schwalbe und diesem im Jahre 1548 Magister Johann Reuschius, der schon in den Jahren 1543—1547 Kantor an der Schule gewesen war, dann ein Jahr lang das Rektorat an St. Afra übernommen hatte und nun an die Stadtschule zurückkehrte, wo er bis zu seiner Berufung zum Kanzler des Stiftes Wurzen tätig war[2].)

Die Schule hatte damals drei Lehrer: Rektor, Kantor und Baccalaureus. Erst vom Jahre 1580 datiert eine eigene kursächsische Schulordnung[3]), die uns genau über alle Einzelheiten des Lehrplanes unterrichtet. Bis dahin mag wohl im Wesentlichen die Ordnung des alten Kursachsens von 1528 gegolten haben[4]). Einzelne Gebräuche, die erst 1580 erwähnt sind, mögen aber sicherlich auch schon vorher gepflogen worden sein. 1580 finden wir die Stadtschule als fünfklassige Lateinschule vor. Der Musikunterricht wurde erst von der dritten Klasse ab getrieben, während die von Melanchthon 1528 verfaßte Schulordnung in einer dreiklassigen Lateinschule auch schon für den „ersten hauffen" von 12—1 Uhr täglich eine Musikstunde ansetzt. Bei dem erwähnten „Musikunterricht" von 1580 handelt es sich allerdings wohl mehr um theoretische als um praktische Uebungen. Dieselbe Schulordnung nämlich spricht davon, daß jeden Morgen die gesamte Schule vor Beginn des eigentlichen Morgenunterrichtes das „Veni Sancte Spiritus" und am Nachmittag das „Veni creator Spiritus" singen möge, außerdem einen „christlichen Gesang" vor dem Heimgang. Für die Kleinen wird noch ein besonderes Lied verordnet, das sie vor jeder einzelnen Schulstunde mit dem Lehrer singen sollen, das „Erhalt uns Herr bei deinem Wort". Die zweite Klasse singt bei der gleichen Gelegenheit Gebete des Fabricius, die dritte einen lateinischen Hymnus, die vierte einen deutschen Psalmvers und schließlich die letzte Klasse einen ebensolchen. Nur wird bei

---

[1]) Vgl. G. Flathe: a. a. O., S. 7.

[2]) Vgl. A. Werner: Die im Anhalter Hausarchiv zu Zerbst aufgefundenen Musikalien (Z. f. Mw. II, 1919, S. 688 u. 697).

[3]) Abgedruckt bei R. Vormbaum: Die evangelischen Schulordnungen des 16. Jahrhs. (1860), S. 268.

[4]) Ebenda, S. 6.

ihr das Auswendigsingen ausdrücklich gefordert. Die Schwierigkeiten steigern sich von Klasse zu Klasse. Wir dürfen wohl annehmen, daß schon von der dritten Klasse an im einfach homophonen Satz mehrstimmig gesungen und der deutsche Psalmvers gar, den man von den beiden obersten Klassen verlangte, figural ausgeführt wurde.

Der theoretische Unterricht dagegen war, wenigstens was die Schulordnung von 1580 anbelangt, knapper gestaltet. Da heißt es nämlich bei Besprechung des Pensums für die fünfte (das ist hier die oberste) Klasse:

„. . . darmit auch die Jugend in denen Particularschulen mit der Musica nicht lang aufgehalten, und von nöthigen Studiis abgezogen werde, sollen die Praeceptores die Knaben nicht mit vielen langen und weitläufftigen praeceptis artis beschweren, sondern ihnen allein Compendium Musicae Fabri lesen . . . “[1]).

Die genannte Ordnung wurde allerdings erst sehr spät geschrieben. In früherer Zeit ist der Musikunterricht auch an den kursächsischen Schulen sicher anders gehandhabt worden. Darin lag ja eine der Hauptforderungen Luthers, von dem der Ausspruch bekannt ist: „Man muß musicam necessario in der schulen behalten. Ein schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an . . .“[2]).

Die musikalische Ausbildung bildete einen Hauptfaktor des gesamten Unterrichts. Daß nicht nur die praktische Musik geübt wurde, beweisen zur Genüge die mannigfachen musikalischen Lehrbücher, die zum Gebrauch der „gemeinen Schulen“ nach der Einführung der Reformation entstanden sind; „der gemeinen Schulen“, also nicht mehr der Universitäten, wo man sich bisher noch in mittelalterlichen Musikspekulationen gefallen hatte[3]). Diese Bestimmung schon läßt darauf schließen, daß es sich jetzt um praktische Musiklehre handelt. Die Werke eines Agricola[4]) z. B., eines Listenius, Figulus, Dreßeler[5]) und Birck, sind tatsächlich dazu geschaffen, den Knaben die nötigsten theoretischen Begriffe beizubringen, die ihnen geläufig sein müssen, um die schwierige Figuralmusik für den Sonntagsgottesdienst überhaupt ausführen zu können. Noch die Schulordnung von 1580 bestimmt ausdrücklich für den Kirchengesang: „Der Cantor soll . . . nicht seine Kompositionen singen, sondern die

---

[1]) Erstausgabe 1548; Vgl. R. Eitner: M. f. Mw. II, S. 26—27.

[2]) Tischreden, Weimarer Lutherausgabe, Bd. V, Nr. 6248.

[3]) Vgl. G. Pietzsch: Sethus Calvisius und Johann Kepler („Musikpflege“ Heft 8, 1930). Pietzsch stellt hierin die Musikanschauung der deutschen Reformatoren, die noch stark an Augustin und das Mittelalter gebunden ist und die der musica theorica gegenüber der musica practica den Vorzug gibt, in den Gegensatz zu Italien, wo durchaus umgekehrte Verhältnisse vorliegen.

[4]) Vgl. H. Funck: Martin Agricola. Ein frühprotestantischer Schulmusiker (1933).

[5]) Vgl. B. Engelke: Einige Bemerkungen zu Dreßelers Praecepta musicae poeticae (M. G. Bl. 1914—15, S. 395).

der alten vortrefflichen Komponisten: Josquini, Clementis non Papae, Orlando . . ."[1]). Die Ausführung eines Josquin'schen Satzes z. B. ist ohne die vorherige genaue Kenntnis der „musica figuralis" ein Ding der Unmöglichkeit.

So dürfen wir also wohl annehmen, Schröter habe während seines zweijährigen Aufenthaltes an der Stadtschule durch den Unterricht des Johann Reusch auch musikalisch weitere Anregungen empfangen. Hier hat er wohl begonnen, als Schüler jeden Sonntag in der Kirche mitzusingen, wobei er die Werke der berühmtesten Meister seiner Zeit und nicht zuletzt die der späten Niederländer, eines Josquin, Pierre de la Rue und Clemens non Papa, aus eigener Anschauung kennen lernte. Deren Einfluß sollte für sein eigenes Schaffen von nicht zu unterschätzender Bedeutung werden.

Doch auch an dieser Anstalt weilte Schröter nur kurze Zeit; schon 1545 finden wir seinen und seines Bruders Namen in der Aufnahmematrikel der Meissener Fürstenschule[2]). Diese Schule war, wie Müller[3]) und Flathe[4]) ausführlich berichten, im Jahre 1543 von Herzog Moritz von Sachsen zugleich mit den beiden anderen Landschulen zu Pforta und Merseburg gegründet worden. Auf diese Weise wollte man nach der Säkularisierung der Kirchengüter die vielerlei Wünsche der ehemaligen Patronatsherren befriedigen, von denen jeder, dessen Lehen sich über 30 Gulden jährlich belaufen hatte, einen Schüler zur Fürstenschule stellen durfte.

Johann Roßbach erhielt den Auftrag, die Schule im Gebäude des ehemaligen St. Afra-Klosters einzurichten, und „ehr hat solchs zu thuen angefangen uff Ostern in dem dreyundvierzigsten Jahre".[5]) Um den Schulplan und die äußeren Schulordnungen bemühten sich neben dem Herzog seine Räte Dr. von Comerstadt und Georg von Carlowitz, daneben der nachmalige Inspektor der Schule M. Johann Rivius. Auf dessen Anraten berief man den Hermann Vulpius zum ersten Rektor der Schule. Um Trinitatis scheint diese eröffnet worden zu sein, denn die Anstellung der Lehrer erfolgte „aufs Quartal Trinitatis". Das Kollegium setzte sich zusammen aus einem Magister, zwei Baccalaureen und dem Kantor.

---

[1]) Vgl. R. Vormbaum: a. a. O., S. 247.

[2]) Vgl. M. A. H. Kreyßig: a. a. O., S. 6. Vgl. auch die handschriftliche Matrikel der Schule von Johann Roßbach, die im Schularchiv von St. Afra aufbewahrt wird. Herr Direktor Dr. Hartlich und vor allem Herr Prof. P. Winter hatten die Güte, mir die betreffenden Stellen herauszuschreiben. Beide seien hiermit noch einmal herzlichst bedankt.

[3]) M. J. A. Müller: Versuch einer vollständigern Gesch. der . . . Fürsten- und Landschule zu Meißen (1787).

[4]) G. Flathe: a. a. O., S. 10 ff.

[5]) Das Folgende alles nach G. Flathe: a. a. O.

Wie die Stiftungsurkunde[1]) deutlich hervorhebt, lag das Hauptgewicht des Unterrichts auf der Erziehung zum protestantischen Glauben und in der Ausbildung tüchtiger Geistlicher für das Herzogtum. Entgegen den Wünschen der Landstände, die nur zukünftige Pfarrer und Seelsorger hier ausbilden lassen wollten, wurden auch für „andere gelehrte Leute" die Tore geöffnet; d. h. auch solche Knaben, die für die Künste und Wissenschaften ein besonderes Interesse zeigten, durften die Stipendien in Anspruch nehmen. Allen Ständen war der Zugang zur Landschule gewährt; nur bestand die Bestimmung, daß der dritte Teil aller Knaben von Adel sein müsse, denn dieser hatte ja durch die Säkularisation am meisten verloren. Die bürgerlichen Knaben wurden von den Städten gesandt und vorzüglich vom Pfarrer und Schulmeister ausgewählt. Beim Eintritt in die Schule mußten sie sich einer genauen Prüfung unterziehen, ob sie auch „lesen, schreiben und ihre Grammaticam, besonders Etymologiam und Syntaxin" gründlich gelernt hätten. Die erste Klasse entsprach ungefähr der vierten der Partikularschulen; nur solche Schüler, die dort die dritte Klasse gut absolviert hatten, konnten hier Aufnahme finden. Ursprünglich hatte man zwei Klassen an der Fürstenschule geplant; da aber die neueintretenden Knaben häufig den hier gestellten Forderungen nicht entsprachen und noch nicht einmal die Grundelemente des Lateinischen sicher beherrschten, entschloß man sich bald zu drei Klassen in der Reihenfolge Prima bis Tertia nach oben. Da, wie in der Gründungsurkunde erwähnt, die Schüler sechs Jahre lang die Anstalt besuchten, darf man annehmen, daß sie sich im allgemeinen zwei Jahre lang in jeder Klasse aufgehalten haben.

Wenn man auch für jede Klasse der Partikularschulen zwei Jahre in Anrechnung bringt, müßte Schröter beim Eintritt in die Fürstenschule schon sechs Jahre lang zur Schule gegangen sein und wäre somit 1539 in die Torgauer Schule eingetreten, wie wir schon oben vermutet haben. Damit dürften wir das Geburtsdatum endgültig auf das Jahr 1532 festlegen.

Die Fürstenschule, die unter dem 25jährigen Rektorate des Georg **F a b r i c i u s** (seit 1546 Nachfolger des inzwischen nach Wittenberg berufenen Hermannn Vulpius) einen raschen Aufschwung genommen hatte, legte das Hauptgewicht vor allem auf die humanistischen Fächer. Fabricius, selbst einer der bekanntesten Lateiner und Graecisten seiner Zeit, der im Unterricht des Johann Rivius, des Caspar Borner in Leipzig und später des Johannes Sturm in Straßburg eine umfassende Bildung sich angeeignet hatte, bekennt in den „Annales urbis Misniae" bei Gelegenheit seines Amtsantrittes an

---

[1]) Abgedruckt bei G. **F l a t h e**: a. a. O., S. 13—16.

St. Afra[1]): „Docentur trium linguarum, item trium artium dicendi fundamenta, cum Musicae et Arithmeticae praeceptis; haec traduntur libellis vulgaribus, praecepta artium e libris Philippi Melanchthoni". Dieser Lehrplan entspricht durchaus den humanistischen Anforderungen. Freilich sagt Fabricius an anderer Stelle, in der Vorrede zu den „Elegantiae pueriles ex Cicerone haustae" vom Jahre 1548[2]): „Neque enim elegantes solum homines, sed viros etiam bonos e scholis proctfire (muß prodire heißen!) volumus". Auch spricht Rivius in den „Leges Afranae"[3]) von 1546, ebenso wie später noch einmal die Schulordnung von 1580, von dem höchsten Ziele der Schule, die Knaben zur Gottesfurcht und wahrhaften Religion zu erziehen. Auch auf äußere Zucht solle großer Wert gelegt und erst an dritter Stelle die Knaben zu „gelerten und verständigen Leuten" gemacht werden.

Im Unterricht stand natürlich die Pflege des Lateinischen und Griechischen weitaus im Vordergrund, während die naturwissenschaftlichen und artistischen Fächer, wie z. B. die Musik, anfänglich mehr geduldet als gleichberechtigt im Lehrplan erschienen. Man erzielte nicht nur eine genaue Kenntnis der antiken Autoren, sondern verlangte auch eine selbständige Beherrschung der Schriftsprache, die durch häufige „Exercitia styli" im Anschluß an Cicero, durch Versionen der deutschen Uebersetzungen Ciceros mit Korrektur nach dem Original und durch freie Aufsätze in lateinischer Sprache erlangt wurde[4]). Daneben blieb für die anderen Fächer wenig Raum, doch darf man annehmen, daß trotz der geringen Beachtung in den erhaltenen Schulordnungen die Musik nicht ganz vernachlässigt wurde.

War doch Fabricius selbst ein guter „Musicus", wie in einem Gedicht des Paulus Cherlerus zu lesen ist[5]): „Quas ipse saepe Musicus / noster bibit Georgius ..." Er befürwortete die Pflege der Musik an der Fürstenschule in hohem Grade. Ihm galt, wie den Reformatoren, die Musik als ein Mittel zur Frömmigkeit, als ein Instrument, das den Menschen gegeben ist, um damit dem Schöpfer für seine den Menschen verliehenen Wohltaten zu

---

[1]) G. Fabricius: Annales urbis Misniae (1569)„ ad annum 1546".

[2]) Vgl. Baumgarten-Grusius: De Georgii Fabricii .. Vita et scriptis (1839), S. 67.

[3]) Abgedruckt bei R. Vormbaum: a. a. O., S. 411.

[4]) Das thüringische Staatsarchiv Gotha besitzt im Cod. 212 handschriftlich erhaltene lateinische Aufsätze der Schüler des Fabricius. Wie Herr Archivdirektor Dr. Schmidt-Ewald mir gefällig mitteilte, befindet sich kein solcher von der Hand eines der beiden Schröter darunter; wohl, weil sie beide noch zu jung waren für die freie Komposition.

[5]) Huldigungsgedicht am Ende des „In poetarum ... opera ... Commentarius" von G. Fabricius (1564).

danken. Aus vielen Stellen der Annalen geht hervor, wie sehr ihm daran gelegen war, die Künste in St. Afra zu fördern, und ein Brief an Michael Vogt in Torgau, in welchem er diesen bittet, er solle „Praecepta Musices" herausgeben, beweist, daß ihm auch an dem theoretischen Unterricht viel gelegen war. Da das Schriftstück in der musikalischen Literatur bisher noch nicht veröffentlicht ist, wird es erlaubt sein, den bei Baumgarten-Crusius [1]) zitierten Teil (leider fehlt jegliche Datumsangabe!) hier vollständig wiederzugeben. Fabricius schreibt in seinem Brief, dem er eine Sendung alter Musik beifügt (unter anderem scheinen Stücke des Conradus Hirsaugensis und des Benno Augiensis dabei gewesen zu sein):

„Quod ad te pertinet, vellem libellum simplicissimum progymnastikòn colligeres, in quo prima elementa digna demonstratione artis, sed tamen cum praeceptorum explicatione necessaria traderes, ad captum eorum, qui primum inchoant eam artem. Deinde adderes secundum (librum) eum ipsum, in quo fundamenta extruis, quem mihi superiori anno iudicandum mittebas. Postea suo tempore progrederis longius, donec ad eum artis usum, qui iam in tot vocum varietate consistit, pervenires. Si idem sentis tu, facile efficiam, ut priores duo Basileae ab Henrico Petro, viro studiosissimo, exprimantur . . ." [2])

Von der Angabe der Schulordnung von 1580, die für die media und suprema classes der Fürstenschule bestimmt, man solle ihnen „die Arithmetica und Musica auf das allereinfältigste . . ." lesen, ist man hier noch weit entfernt. Im Gegenteil möchte Fabricius sogar zwei Bücher verfaßt haben, die die Elemente der Musik behandeln sollten. Das eine war bestimmt für die allerersten Anfänger in dieser Kunst, das andere aber für die Fortgeschrittenen, die schon den Figuralgesang üben konnten. Wenn der Rektor der Schule selbst so warm sogar für die Musiklehre eintritt, dann kann der ganze Musikunterricht schwerlich so primitiv gewesen sein, wie Flathe [3]) vermutet.

Als zweites Zeugnis für Fabricius' Vorliebe für Musik bietet sich uns die Tatsache, daß er selbst, im Anschluß an die frühchristlichen Dichter Prudentius und Terenz, lateinische christliche Hymnen verfaßt hat, die von den berühmtesten Komponisten seiner Zeit vertont, und, nach der Aussage des Grimmaer Kantoren Friedrich Birck, des Schwiegersohnes von Wolfgang Figulus, vor Beginn und nach Beendigung des Schulunterrichtes in vielen Schulen von den Knaben gesungen wurden. So ist uns dies für Meißen sowie die beiden anderen Fürstenschulen verbürgt; aber auch in anderen Trivial- und Particularschulen des Sachsenlandes scheinen diese Gesänge gepflegt worden zu sein [4]). Fabricius hatte schon in den 30er Jahren mit ähnlichen Dichtungen angefangen, wie aus einem

[1]) Baumgarten-Crusius: a. a. O., S. 99—100.

[2]) Vielleicht handelt es sich hier um die „Definitio, divisio musices et ejus subdivisio", die im Jahre 1557 in Basel erschienen sind. Vgl. R. Eitner: Quellenlexikon: Joh. Mich. Vogt.

[3]) G. Flathe: a. a. O., S. 142 f.

[4]) Vgl. H. Funck: a. a. O.

Bericht an den Kirchenvorstand Johann Gigantus in Freistadt hervorgeht[1]). Seine Dichtungen fanden bald würdige Komponisten, die sie in Musik setzten. Unter diesen ragt besonders der Magdeburger Kantor Martin Agricola hervor, der in den Jahren 1552 und 1557 zwei Hymnensammlungen veröffentlichte[2]). Von diesen war die zweite Fabricius selbst gewidmet. Ihm folgten M. Johann Reuschius mit seinen „Melodiae odarum Georgii Fabricii" (1554)[3]), die aber schon vor ihrer Drucklegung in Meißen zur Aufführung gelangt sein müssen; denn Fabricius schrieb schon am 27. November 1548 über die „Melodiae" an den Leipziger Universitätsprofessor M. Wolfgang Meurer[4]):

> „Quod ego oratione non potui, id suavitate vocum et harmoniae concinnitate ita assecutus est Jo. Reuschius noster, ut et singularem artem ostenderit, et tò éthikòn ita expresserit, ut et musicum agnoscas in illa cantilena, et hominem peritum earum rerum, quas vos philosophi maximas, ut sunt, recte iudicatis. Mihi certe iucundum officium fecit, et tibi, ut spero, gratissimum."

Auch Wolfgang Figulus trat mit einer Veröffentlichung von Hymnensätzen hervor, die noch zu Lebzeiten des Fabricius herausgegeben worden sein muß. Ueber deren Verbleib ist heute nichts weiter bekannt, als daß sie im Jahre 1594 von Birck ein zweites Mal dem Druck übergeben wurde, weil die erste Auflage bereits vergriffen war[5]).

Abgesehen davon, daß durch die musikalische Begeisterung des Fabricius selbst eine eifrige Pflege der Musik an St. Afra gewährleistet war, finden wir dort auch eine stattliche Reihe berühmter Kantoren. An erster Stelle stand Laurentius Hofmann, „rei musicae peritissimus", wie ihn Fabricius zu nennen pflegte, der in den Annalen dessen frühen Tod mit folgenden Worten beklagt[6]): „Laurentius Hofmannus Francus primus ludi illustris musicus, quum anno quatuor fideliter suum fecisset officium, obit IX. Kal. Novembr. (23. Oktober)". Ihm folgte der schon als Rektor der Stadtschule und Vertoner Fabricischer Hymnen oftmals erwähnte Johannes Reusch (1547—1548)[7]). Darauf wirkte hier fünfviertel Jahr lang der einstige Schüler und spätere Nachfolger des Johann Walter in Torgau, Michael Vogt[8]), dem schließlich der hochberühmte Wolfgang Figulus (1551—1585) folgte.

Zum theoretischen Unterricht werden anfänglich wohl die Werke des Agricola herangezogen worden sein, der, wie wir gesehen haben, freundschaftliche Beziehungen zu Fabricius unterhielt. Diese Behauptung verdichtet sich zum Beweis, da Fabricius selbst von „liberis

---

1) Vorrede der Bücher IV und V der Hymnen in den „Poematon Sacrorom Libri XXV" (Basiliae 1567).

2) Vgl. H. Funck: a. a. O.

3) Vgl. A. Werner: a. a. O., S. 698.

4) Vgl. Baumgarten-Crusius: a. a. O., S. 100.

5) Ebenda.

6) G. Fabricius: a. a. O., „ad annum 1547".

7) Seine musikalische Ausbildung hatte er in Naumburg als Schüler des Heinrich Faber (1538—1540) empfangen. Vgl. A. Werner: a. a. O., S. 697.

8) Vgl. zur Biographie Vogts O. Taubert: a. a. O., S. 12.

vulgaribus" spricht, die für den Musikunterricht der Knaben bestimmt waren[1]). Agricola war bekanntlich der erste, der die Musiklehre in deutscher Sprache behandelt hat[2]).

Von praktischer Musikpflege der Knaben wissen wir dagegen fast gar nichts. Abgesehen von der Tatsache, daß die Afraner die Hymnen ihres Vorgesetzten alltäglich gesungen haben, wie uns Birck überliefert hat[3]), findet sich nur noch eine diesbezügliche Erwähnung in der Schulordnung von 1580, in der es heißt, die Knaben sollten in der Kirche „nicht allein mit dem Munde, sondern auch mit dem Hertzen dem Herrn singen und ihn loben."[4]) Freilich handelt es sich hierbei kaum um den Kirchengesang, wie er von den Particularschülern gefordert wurde. Bei jenen haben wir genaue Anweisungen vorgefunden über das Verhalten beim Kirchgang und während des Gottesdienstes, über die Gesänge, die der Kantor mit ihnen einzuüben habe, und weiteres mehr. Im entsprechenden Paragraphen der Schulordnung für die Fürstenschulen läßt sich dagegen nur die oben gegebene Notiz auf die musikalische Mitwirkung der Knaben am Gottesdienst beziehen. Hier tritt vielmehr die Forderung in den Vordergrund, der Predigt aufmerksam zu lauschen, um sie am Nachmittage in lateinischer Sprache zusammenfassend niederschreiben zu können. So erscheint es nur natürlich, daß die sämtlichen Schulordnungen von St. Afra den praktischen Musikunterricht im Gegensatz zu den Stadtschulen wenig berücksichtigten. An die Fürstenschüler trat man mit ganz anderen Forderungen heran; für sie war eine gelehrte Ausbildung das Ausschlaggebende. Jedwede Ablenkung, die sie hätte aus ihren Studien reißen können, war hier von vornherein vermieden. So verlangte man von ihnen keineswegs wie von den Stadtschülern, in den Kirchen den Figuralgesang zu bestreiten oder gar an Hochzeiten und Leichenbegängnissen mit ihrer Kunst aufzuwarten. Sie sollten nur mit der Gemeinde in den Choralgesang einstimmen und brauchten nicht die kostbare Zeit während der Woche mit dem Einüben der sonntäglichen Figuralmusik zu vergeuden. Der Choralgesang aber brauchte mit ihnen nicht besonders geübt zu werden; sie waren mit seinen Regeln schon in den unteren Klassen der Partikularschulen vertraut gemacht worden, die sie ja alle vor ihrem Eintritt in St. Afra hatten aufsuchen müssen.

Schröter wird also an der Fürstenschule weniger musikalisch als wissenschaftlich gefördert worden sein. Seinen späteren Ruhm als sprachkundiger und hochgebildeter Mann verdankt er sicherlich

---

1) Siehe oben, S. 13.
2) Vgl. H. Funck: a. a. O.
3) Siehe oben, S. 14.
4) Vgl. R. Vormbaum a. a. O., S. 289.

nicht zuletzt seiner Schülerschaft unter Fabricius und dessen hochangesehenen Kollegen Matthias Marcus Dabercusius und Hiob Magdeburg, unter deren Triumvirate die Schule zu hoher Blüte gelangte.

Nur zwei Jahre lang besuchte Schröter die Fürstenschule. Da sein Vater nach Luthers Tode (18. Februar 1546) sich der in Kursachsen zur Herrschaft gekommenen religiösen Richtung der Philippisten unter Melanchthons Führerschaft nicht anpassen konnte, sondern streng an der gnesiolutheranischen Lehre festhielt, wurde er von Herzog Moritz seines Amtes entsetzt und mußte „iniuria tempore coactus“[1]) als ein „exul Christi“ mit Frau und Kind die Stadt Meißen verlassen. Antonius Varus macht uns in einem Brief an den Erfurter Reformatoren Johann Lang mit dem traurigen Schicksal bekannt, das Schröters Familie ereilte[2]):

> „. . . Quod petis a me de concionatoribus hic vacantibus tibi scripsi . . . alter Laurentius pastorem et superattendentem in oppido Misna vulgo Meissen egit . . . Quam constans assertor veritatis sit, uel ex hoc animaduertere licet, quod relicta uxore grauida et partui proxima tum charis liberis et facultatibus amplis maluit esse profugus et in salutis suae discrimen venire quam veritatem mussitare . . .“[3]).

Wenn die Behauptung von G. Kawerau[4]) zuträfe, daß Varus in Wittenberg gewohnt habe, wäre es wahrscheinlich, Lorenz Schröter habe sich zuerst mit seiner Familie in Wittenberg (hic!) aufgehalten. O. Clemen bemerkt jedoch, es sei ihm nicht gelungen, über die Persönlichkeit des Antonius Varus irgendwelche Erkundigungen einzuziehen. Einer weiteren Annahme, Schröter sei nach Torgau zurückgekehrt, wo er sich früher sogar ein Haus gekauft habe[5]), läßt sich entgegenstellen, daß auch diese ehemals kursächsische Residenzstadt nach der Wittenberger Kapitulation (am 19. Mai 1547) in albertinischen Besitz übergegangen war und daß Lorenz Schröter, von Herzog Moritz aus dem Amte gewiesen, schwerlich in dessen

---

[1]) Brief des Johannes Reuschius an Fürst Georg von Anhalt, abgedruckt bei O. Clemen: Kleine Beiträge zur sächs. Gelehrtengesch. (Neues Archiv für sächs. Geschichte, Bd. 28, S. 133).

[2]) Ebenda, S. 134.

[3]) Das Kind, das, wie Varus schreibt, Schröters Frau in dem Unglücksjahre der Dienstausweisung trug, dürfte wohl Michael Schröter gewesen sein, der unter den Aufnahmen vom „Mense Julio 1578“ in der Wittenberger Matrikel (vgl. G. Förstemann: Album Academiae Vitebergensis, 1841) genannt ist und den O. Taubert (a. a. O., Bd. II, S. 18) als einen Bruder des Leonhart Schröter erwähnt, der 1592 als Kantor in Liebenwerda gestorben ist.

[4]) G. Kawerau: Luthers Briefwechsel (1884), Bd. IX, S. 28, Anm. 7.

[5]) Siehe oben, S. 5.

Landen geblieben sein wird. Vielmehr wird er in seine ernestinische Heimat zurückgekehrt sein, die freilich inzwischen eine beträchtliche Einbuße an Land erlitten hatte und nur noch die thüringischen Lande mit Weimar als Residenzstadt umfaßte.

Diese Vermutung gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch ein Aktenstück aus Saalfeld, welches jetzt anscheinend verloren, aber noch vom Stadtchronisten R. Richter[1]) eingesehen worden ist. Darin ist von „des Herrn Cantoris (Leonhart Schröter!) Vater“ die Rede und von dessen „treuen Diensten“. Worin dieselben bestanden haben, ist leider nicht bekannt. Doch geht aus dieser Bemerkung klar hervor, daß Lorenz Schröter in Saalfeld irgend ein Amt bekleidet haben muß. Da die Anfragen bei den verschiedenen städtischen und staatlichen Archiven nach weiterem biographischen Material erfolglos blieben[2]) und da auch sein Sohn, abgesehen von einer kurzen Notiz[3]), niemals von seinem Vater spricht, sind wir leider nicht in der Lage, über dessen Leben etwas Weiteres auszusagen

Auch bei Leonhart Schröter sind wir über die Zeit von 1547, als er und sein Bruder die Fürstenschule verließen[4]), bis 1561, wo wir ihn als Kantor an der Stadtschule von Saalfeld wiederfinden, lediglich auf Vermutungen angewiesen. Das einzige Dokument, welches uns über die Zwischenzeit Auskunft geben könnte, die Vorrede zu seinem Erstlingswerk, den „55 geistlichen Liedern“ von 1561/62 (Titel nach Eitners Quellenlexikon), ist unglücklicherweise unvollständig. Dem einzigen uns als Unikum auf der Stadtbibliothek Breslau erhaltenen Exemplar fehlt sowohl das Titelblatt als auch der erste Teil der Vorrede, vor allem die Anrede, sodaß man die Namen der Fürsten, an die er sich mit dieser Dedikation wendet, nur mutmaßen kann. Trotzdem ist die Vorrede als einzige Quelle über das Ergehen unseres Meisters nach seiner Vertreibung aus Meißen in vieler Hinsicht interessant. Es wird daher erlaubt sein, den noch erhaltenen Rest der Widmungsschrift hier vollständig wiederzugeben:

> „... Ehrwirdigen Herrn und Vater D. Martinum Lutherum gereiniget / und mit schönen herrlichen Liedern dermaßen geschmückt und gezieret / das wir Gott dem HErrn billich dafür dancken sollen / das er solche kunst neben der reinen lere des Euangelij durch fromme und gelerte Leute wider hat

---

[1]) R. Richter: Die Schulkomödie in Saalfeld (1864).

[2]) Herrn Stadtinspektor Kertten (Saalfeld) und Herrn Dr. Engel (Weimar) sei an dieser Stelle für ihre Bemühungen herzlich gedankt. Die Register des städtischen Archivs enthalten den Namen Schröter nicht; ebensowenig konnte er in den Kirchenbüchern ermittelt werden. Doch sind die Register der Stadtbücher noch nicht völlig erschlossen, sodaß die Möglichkeit besteht, in den Handels- und Ehebüchern weitere Nachrichten zu finden.

[3]) Siehe unten, S. 19.

[4]) Ihr Abgang ist in der Matrikel mit folgenden Worten vermerkt: „Johannes Schröter iussu dimissus. Leonhart Schröter abiit cum patre“.

lassen an tag komen / und ferner bitten / er wölle seine Kirchen und Gottesdienst für des Teufels tyranney und falschen leren gnediglich schüzen und erhalten.

Weil aber / Gnedige Fürsten und Herrn / ich mich in dieser Kunst auch ein wenig geübt / hab ich sie / so viel mir Gott gnad verliehen / nicht an weltliche / sondern an solche Text wenden wollen / die zu Gottes lob und zu erbawung seiner Kirchen gereichen möchten. Habe derhalben des Ehrwirdigen hochgelarten Heren D. Martini Lutheri seliger gedechtnis deudsche Geistliche Lieder / auch andere mehr von Gottfürchtigen frommen Christen gemacht / so itzunder in E.f.g. und andern wol angerichten Kirchen gesungen werden / in etliche stimmen gebracht / nicht der meinung / das ich für andern / welche solche gesenge hie beuor wol und lieblich componieret und in druck gegeben / etwas sonderliches oder bessers köndte oder wolte an tag bringen / Sondern auff das ich mit dem geringen / so mir Gott in dieser Kunst verliehen / anderen / welche zum teil solchs von mir offtmals begeret und gebeten / nützlich und dienstlich sein möchte / darumb ich auch verhoffe / es werde mir solches niemand verargen.

SOlche meine arbeit aber / Gnedige Fürsten und Herren / hab ich E.f.G. fur anderen zuschreiben und dedicirn wöllen / derwegen / das E.f.G. die reine unuerfelschte Lere Christi bestendiglich handthaben und bekennen / Und die Studia und freien Künste mit sonderm vleis und trew helffen fördern und beschützen. Darzu sind mir sonderlich von E.F.G. so vielseltige wolthaten erzeiget / indem das E.F.G. meinen lieben Vater Gottseligen in seinem Elend und langwieriger schwachheit / sampt uns Kindern gnediglich unterhalten / Und mich nach seinem Abgang zu den Studijs gefördert haben / fur solche und andere große wolthaten / auff das ich mich gegen E.F.G. nach meinem geringen vermögen ein wenig danckbar erzeigte / habe ich E.F.G. solche meine Liedlein wöllen zuschreiben / und unter E.F.G. namen ausgehen lassen / mit demütiger bitt und zuuersicht / E.F.G. werden jr diesen meinen willen und gute meinung gnediglich gefallen lassen.

Der ewige barmhertzige Gott wölle E.F.G. hertz und sinn mit seinem heiligen Geist regieren / zu seinen heiligen göttlichen ehren / und der Christenheit wolfort und seligkeit. Amen.

Datum Salfeld/Anno Christi 1561
E.F.G.
untertheniger
Leonhart Schröter.“

Vor allem handelt es sich nun darum, den Namen der Fürsten festzustellen, denen Schröter sein Werk gewidmet hat, um daraus weitere Schlüsse ziehen zu können. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist das Werk seinen ernestinischen Herren zugeschrieben, den Herzögen Johann Friedrich dem Mittleren, Johann Wilhelm und Johann Friedrich dem Jüngeren, die seit dem Tode ihres Vaters die Regierungsgeschäfte gemeinsam verwalteten. Auf sie allein kann sich die Anrede im Plural „Gnedige Fürsten und Herren“ beziehen. Das ist umso wahrscheinlicher, als Schröter inzwischen in ihren Landen eine Anstellung als Kantor gefunden hatte und sich sicherlich, gemäß den Gewohnheiten damaliger Zeit, mit der Widmung seiner ersten Veröffentlichung an die eigenen Landesfürsten gewandt hat.

Damit sind wir in der glücklichen Lage, die oben aufgestellte Vermutung, Lorenz Schröter sei nach seiner Entsetzung in die

thüringische Heimat zurückgekehrt, bewahrheitet zu sehen. Wir erfahren sogar noch genauere Einzelheiten: er sei krank und schwach gewesen, sodaß seine Unterhaltung und die seiner Familie den Fürsten anheimfiel, die auch nach des Vaters Tode dem jungen Leonhart „zu den Studijs verholfen" haben. Da wir Schröter schon im Jahre 1561 als Kantor an der städtischen Schule in Saalfeld antreffen, dürfen wir annehmen, er habe 1560 seine Studien abgeschlossen. Die Zeit, für die man den Stipendiaten Unterstützung gewährte, betrug im Allgemeinen vier Jahre[1]). So wird er seit ca. 1556 die Universität besucht haben. Daher kann das Todesjahr seines Vaters spätestens das Jahr 1555 gewesen sein. 1554, beim Tode des alten Herzogs, muß er noch gelebt haben. Denn anders ließe sich der Dank Schröters an dessen Söhne, seinen Vater in Alter und Schwachheit unterstützt zu haben, nicht erklären.

Über Schröters Studienzeit sind uns leider keinerlei Einzelheiten überliefert. Daß er studiert und sich sogar den Magistergrad erworben habe[2]), bezeugt außer der obigen Angabe in der Vorrede noch ein weiter unten ausführlicher zu behandelndes Aktenstück aus Wolfenbüttel, in welchem er als „Magister Leonhartus Schroterus" bezeichnet ist. Jedoch ist sein Name in keiner der in Betracht kommenden Universitätsmatrikeln angegeben[3]). Auch unter den ernestinischen Stipendiatenakten des thüringischen Staatsarchivs Weimar, wo die Reverse aller herzoglichen Stipendiaten aufbewahrt sind, in denen sie sich dem Landesvater zu künftigen Diensten verpflichten mußten, findet sich der Name Schröters nicht[4]). Wir sind daher lediglich auf Vermutungen angewiesen, glauben aber auf Grund der zitierten Stelle in der Vorrede behaupten zu dürfen, daß Schröter, obwohl eine schriftliche Bestätigung von ihm über den Erhalt von Stipendien nicht existiert, als herzoglicher Stipendiat in Jena studiert hat.

In Jena darum, weil dort die eigentliche ernestinische Universität war, die Johann Friedrich der Großmütige schon gleich nach der Katastrophe von

---

[1]) Vgl. O. Kius: a. a. O., S. 157.

[2]) Er selbst gebraucht diesen Titel allerdings nie. Er unterschreibt sich nur „Leonhartus Schröterus" oder ganz einfach „Leonhart Schröter".

[3]) Weder in Leipzig noch Wittenberg, Erfurt und Jena. Dort ist allerdings, wie Herr Oberbibliothekar Dr. Willkomm mir mitgeteilt hat, „nach 1. Februar 1583" ein „Leonardus Schröterus Torgensis" in der Matrikel genannt. Da Ehrenimmatrikulationen aus dieser Zeit in Jena nicht bekannt sind, kann sich diese Angabe unmöglich auf unseren Meister beziehen, der damals schon längst seine Kantorenstellung in Magdeburg bekleidete. Wir sind vielmehr geneigt, in diesem L. Schröter einen Neffen unseres Meisters zu sehen, vielleicht den Sohn seines Bruders Johann, der sich ja evt. in Torgau angesiedelt haben mag.

[4]) Weimar Reg. Mm. Herr Archivdirektor Dr. Tille hatte die Güte, die genannten Akten für mich durchzusehen, wofür ich ihm zu herzlichem Danke verpflichtet bin.

Mühlberg (24. April 1547) und der daraus folgenden Wittenberger Kapitulation als Ersatz für die verloren gegangene Wittenberger Universität hatte einrichten lassen. Ihre ersten und einzigen Lehrer waren Victorinus Strigel und Johann Stigel[1]). Ein ausgedehntes Stipendiatenwesen ermöglichte auch mittellosen Studierenden, die Universität zu besuchen. Insgesamt wurden 47 Stipendien verliehen, wozu noch ein Fonds von 600 Gulden jährlich für die Erziehung und Ausbildung der Waisen einstiger Geistlicher kam[2]). Schröter wird wohl von diesem genossen haben. Das Ansehen und die Frequenz der „Academie" stiegen durch die weitherzigen Unterstützungen der Studenten in hohem Maße. Seit 1557 lehrte hier außerdem noch der hochberühmte Theologe Matthias Flacius Illyricus, dessen Gegenwart manchen angehenden Geistlichen verlockte, die Jenenser Universität aufzusuchen. Galt Flacius doch damals noch in den Augen der frommen Protestanten und seines Landesfürsten Johann Friedrich als der geistige Nachfolger Luthers, der dessen Erbe am reinsten bewahrt hatte! Seine unnachgiebige Haltung in den Religionsstreitigkeiten mit den „Adiaphoristen" Melanchthon, Strigel und deren Anhängern führte jedoch im Jahre 1561 zu seiner Entlassung[3]). Zugleich mit ihm wurden eine Menge Geistlicher ihres Amtes entsetzt, die an seiner Lehre zäh festhielten und nicht die philippistischen Ansichten der nunmehr zur Herrschaft gelangten Wittenberger Theologen annahmen[4]). Auch den Philippisten war kein langes Bleiben vergönnt. Schon 1567 wurden sie vom neuen Landesfürsten Johann Wilhelm aus dem Lande gejagt und die Gnesiolutheraner, die sein Bruder vertrieben hatte, wieder in ihre Ämter eingesetzt. Als im Jahre 1573 Johann Wilhelm gestorben war, riß der damalige Kurfürst Johann August von Sachsen als Vormund der noch unmündigen Söhne des verstorbenen Herzogs die Macht an sich. Die streng lutherischen Gnesiolutheraner wurden nun endgültig aus dem Lande verwiesen: die liberalen Philippisten blieben die schließlichen Sieger.

Für uns sind diese Kämpfe insofern interessant, als auch Schröter unter ihnen zu leiden haben sollte, nachdem er ein Jahrzehnt lang in Frieden an der Saalfelder Schule gewirkt hatte.

---

[1]) Vgl. das Vorwort der Matrikel der Akademie zu Jena („Aus thüringischen Archiven und Bibliotheken", Heft X).

[2]) Vgl. O. Kius: a. a. O., S. 130ff.

[3]) Vgl. W. Preger: Matthias Flacius Illyricus und seine Zeit (1861), Bd. II, S. 128 ff, S. 173.

[4]) Vgl. W. Gurlitt: Michael Praetorius . . . , S. 43ff.

Zweites Kapitel

Leonhart Schröter in selbständiger Stellung

Nach Beendigung seiner Studien befindet sich Leonhart Schröter im Jahre 1561 als Kantor an der Stadtschule in Saalfeld, wo er die „55 geistlichen Lieder“ druckfertig macht. Es ist nicht zu vermuten, daß er sein Amt gleich mit einer so umfassenden Veröffentlichung begonnen hat; man muß vielmehr annehmen, er sei schon eine Zeit lang an der Schule tätig gewesen. Das genaue Datum seines Amtsantritts läßt sich leider nicht ermitteln. Eine Liste des Lehrerkollegiums, in der auch Schröters Name genannt wird, findet sich erst aus den Jahren 1570/71[1]). In diese Zeit fällt auch die Widmung eines Exemplares der „Musicae practicae elementa“ von seinem Freund und Magdeburger Amtsvorgänger Gallus Dresseler, die einen weiteren Beleg für Schröters Kantorschaft in Saalfeld darstellt[2]).

Leider sind die meisten archivalischen Notizen über die Saalfelder Kirchen- und Schulverhältnisse während und nach der Reformation im dreißigjährigen Kriege zugrunde gegangen[3]), sodaß wir nur in groben Zügen die Schulgeschichte umreißen können. Eine eigene Stadtschule bestand in Saalfeld schon seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Nachdem im Jahre 1527 die Reformation durch den späteren Superintenden M. Caspar Aquila eingeführt worden war, bemühte man sich auch sofort um die Hebung des Niveaus der Stadtschule, die man im gleichen Jahre noch zur Lateinschule erhob[4]). 1534 nahm Aquila eine Neuorganisation vor und verlegte die Schule in die Räume des ehemaligen Franziskanerklosters. Die Schule setzte sich jetzt aus vier Klassen zusammen; gemäß der Verordnung der kursächsischen Visitation von 1528 waren vier Lehrer an ihr tätig: der Rektor, zwei Baccalaureen und der Kantor, der hier an letzter Stelle genannt wird und dem außer dem Gesangunterricht in allen

---

[1]) Vgl. C. Sagittarius: Saalfeldische Historien, in Ms. Die wesentlichsten Angaben daraus wurden veröffentlicht durch Devrient: Saalfeldische Historien von Caspar Sagittarius (1904).

[2]) Siehe oben, Einleitung. Vgl. auch G. Hofmann: Die freien Kompositionen Leonhart Schröters (Z. f. Mw., XVI, 1934).

[3]) Vgl. Wagner-Grobe: Chronik der Stadt Saalfeld (1867).

[4]) Vgl. Wagner-Grobe: a. a. O., S. 393 und R. Richter: a. a. O.

Klassen noch die Leitung der untersten Klasse anvertraut war. Im Jahre 1551 wurde das „Lyceum“ um eine fünfte Klasse erweitert und stand nun im Rang ebenbürtig neben den gehobenen Lateinschulen anderer Städte.

Sicherlich war es dem Gedeihen der Schule wenig zuträglich, daß wegen der mangelhaften Besoldungsverhältnisse ein häufiger Wechsel des Lehrerkollegiums stattfand. In den Jahren 1527—1555 finden wir nicht weniger als acht verschiedene Rektoren, von denen die meisten nur ein bis zwei Jahre ausharrten! Eine Änderung ergab sich erst nach dem Regierungsantritt der ernestinischen Brüder im Jahre 1554. Nun begann eine kurze Zeit des friedlichen Aufblühens der Schule, die aber durch die flacianischen Händel wieder hart betroffen wurde. So geriet die Schule in den 70er Jahren in raschen Verfall. Eine neue Blüte hob erst um 1575 wieder an, als endgültiger Friede im Lande eingekehrt war.

Unter den Rektoren dieser Zeit erfreut sich besonders M. David Aquila (1568—1571), der Sohn des großen Reformators der Stadt, eines besonderen Rufes. Wegen seiner philippistischen Gesinnung wurde er im Jahre 1571 mit seinen drei Schulkollegen, dem Kantor Leonhart Schröter und den beiden Baccalaureen, aus dem Lande gewiesen[1]). Aber schon 1573 konnten die Philippisten ihren Dienst wieder aufnehmen, und so finden wir Schröter bis 1576 neuerlich an der Saalfelder Schule angestellt. Aquila hatte inzwischen das Rektorat in Ilmenau übernommen. An seine Stelle traten die Rektoren M. Paul Schmidt (1573—1575) und M. Erhard Wendler (1575—1592).

Von dessen Hand ist ein Schulprogramm überliefert, nach welchem die Mittagsstunde von 12—1 Uhr, ausgenommen Mittwochs und Samstags, für den Musikunterricht angesetzt wurde. Dieser kam nur den oberen Klassen zugute. Für die Tertia ist noch keinerlei Musikpflege verbürgt. Wir dürfen wohl annehmen, daß, ähnlich wie in der Meißener Stadt- und Fürstenschule, der Begriff „Musikunterricht“ sich mehr auf die theoretische als praktische Unterweisung bezog. Denn daß auch die kleinsten Knaben gesungen haben, wenn auch nur choraliter die lutherischen Kirchenlieder, unterliegt keinem Zweifel. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Schröter mit den Geübteren seine eigenen Kirchenliederkompositionen, wie sie uns in der Sammlung von 1562[2]) vorliegen, zur festlicheren Ausgestaltung des Sonntagsgottesdienstes zur Aufführung gebracht hat. Daneben

[1]) Vgl. Wagner-Grobe: a. a. O., S. 460—462.

[2]) Nur die Vorrede datiert von 1561. Der Druck wurde erst 1562 vollendet, wie wir dem letzten Blatt des Diskantheftes entnehmen: „Gedruckt zu Wittemberg/ durch Georgen Rhaw Erben/ 1562“.

gebrauchte er als theoretische Werke vermutlich die Schriften des Gallus Dresseler, der ihm ja persönlich seine „Musicae practicae elementa“ gewidmet hatte[1]). Auch an den Lehrbüchern des Martin Agricola, des Michael Vogt und des Wolfgang Figulus wird er nicht achtlos vorbeigegangen sein, sondern sie in seinem Unterricht verwendet haben.

Das Hauptgewicht der musikalischen Unterweisung lag jedoch auf praktischem Gebiet: auf der Einübung der allsonntäglichen Kirchengesänge. Es ist bekannt und vielfach erörtert, welch große Rolle der Musik im protestantischen Gottesdienste zukam. Luthers Schriften selbst, so z. B. „Von ordenung gottis diensts ynn der gemeyne“ (1523), die „Formula Missae“ vom selben Jahre und vor allem die „Deudsche / Messe und ordnung Gottis Dienst“ (1526), räumten ihr im kirchlichen Rahmen einen hervorragenden Platz ein. Nicht allein die katholischen Metten und Vespern wurden beibehalten, in denen das Schwergewicht auf den lateinischen Hymnen- und Psalmengesängen beruhte[2]); auch am Hauptgottesdienst hatte die Musik einen wesentlichen Anteil. Dort war es vor allem das deutsche Kirchenlied, das eine Vorrangstellung vor den aus der katholischen Liturgie übernommenen lateinischen, gregorianischen Gesängen einnahm. Nur die eigentlichen Meßgesänge des Ordinarium Missae, das Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei, sowie die Gradual- und Antiphonalgesänge, blieben lateinisch. Doch konnte selbst an die Stelle der alten Antiphon häufig ein deutscher Psalmvers treten und auch die Gradualgesänge durch die entsprechenden protestantischen de tempore-Choräle ersetzt werden[3]).

Es fällt heute schwer, sich einen richtigen Begriff zu machen von der Vielseitigkeit der musikalischen Ausgestaltung religiöser Feierlichkeiten innerhalb des damaligen protestantischen Gottesdienstes: in reichem Wechsel erklangen einstimmige gregorianische Weisen, choraliter vorgetragene Kirchenlieder und daneben die großartigen lateinischen Motetten der späten Niederländer, die Luther auch im protestantischen Gottesdienst nicht missen wollte, sowie die deutschen Kirchenliedbearbeitungen, die den Kantoren der Folgezeit reiches Arbeitsmaterial liefern sollten. Die Praxis des alternatim-Musizierens gestaltete die Musikübung lebendig.

---

[1]) Für ihre Freundschaft liefert einen weiteren Beleg die Tatsache, daß Schröter Dresseler zu seiner Hochzeit im Jahre 1577 den Hochzeitsgesang geschrieben hat. Vgl. G. Hofmann: a. a. O.

[2]) Vgl. z. B. F. Blume: a. a. O. und A. Schering: a. a. O. S. 446.

[3]) Vgl. R. v. Liliencron: Liturgisch-musikalische Geschichte der evgl. Gottesdienste (1893), S. 39.

Die Aufgabe des Schulkantors war es vor allem, die Knaben im Choral- und Figuralgesang zu unterweisen. Denn sie waren damals, wenn nicht größere und geschultere Kantoreigesellschaften am Orte zur Verfügung standen, die eigentlichen Träger des Musiklebens in Stadt und Land[1]). Die Kirchengemeinde, auf deren Aktivität beim Gottesdienste Luther im schroffen Gegensatz zur nur passiven Anteilnahme des Volks in der katholischen Kirche besonderen Wert gelegt hatte, beteiligte sich am Kirchengesang im Gemeindelied, dem evangelischen Choral, dem ein breiter Raum im kirchlichen Leben eingeräumt war. Am figuralen Kunstgesang jedoch nahm sie nicht teil. Dieser blieb vor allem die Domäne der Schulchöre, die alle kirchlichen und weltlichen Festlichkeiten mit ihrer Kunst verschönern und feierlicher gestalten mußten. So oblag ihnen nicht allein der allsonntägliche Kirchengesang, der an hohen Kirchenfesten besonders prunkvoll ausgestattet wurde; auch zu Begräbnissen, zu Taufen und Hochzeiten begüterter Bürger wurden sie gerufen. Außerdem waren sie bei allen weltlichen, volkstümlichen Festlichkeiten, den Schulfesten und Komödienaufführungen sowie dem Martins- und Gregoriustag zugegen.

Dem Kantor kam es zu, den Schülern die jeweils geforderten Gesänge einzuüben und aus dem vorhandenen reichen Musikbestand die geeigneten Weisen auszuwählen. Damit war im Allgemeinen seine Aufgabe noch nicht erschöpft. Selten begnügte er sich mit bloßer Vermittlung schon überlieferten Gutes, sondern setzte seinen ganzen Stolz darein, selbst die Musik für den nächsten Sonntagsgottesdienst zu liefern, die wie in der katholischen Kirche an das Kirchenjahr gebunden war und deren de tempore-Charakter immer neue Kompositionen erforderte. Auf diese Weise entstanden die zahlreichen Kirchenliedbearbeitungen und Evangelienvertonungen in deutscher und Motettensammlungen in lateinischer Sprache, wie wir das im Reformationszeitalter und in der Folgezeit bis hinauf zu Johann Sebastian Bach wahrnehmen können. Die so entstandene Musik ist reinste Gebrauchsmusik und nur aus diesem Gesichtspunkte heraus zu verstehen und zu würdigen. Der protestantische Kantor tritt somit in schroffen Gegensatz zum, selbst protestantischen, Hofkapellmeister. Denn dieser ist vor allem der individuell schaffende Künstler, während der Kantor sich nicht als einen solchen betrachtet. Seine Aufgabe liegt auf religiösem Gebiete[2]). Sie beruht auf der Verkündigung

[1]) Vgl. F. Sannemann: Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts (1904), S. 9 f. und G. Schünemann Geschichte der deutschen Schulmusik (1928), S. 9 u. 113.

[2]) Vgl. H. Birtner: Ein Beitrag zur Geschichte der protestantischen Musik im 16. Jahrh., dargestellt an Joachim a Burck. (Z. f. Mw. X, S. 457).

und Auslegung des Gotteswortes. Der Kantor rückt somit eng an den Predigerstand heran. Ihm gilt es nicht, eigene, individuelle Kunstwerke zu schaffen, sondern auf seine Weise zur Verherrlichung des Höchsten beizutragen. Diese Aufgabe erfüllt er sowohl in der Leitung des Schulchors, dessen Wirkungskreis sich im Wesentlichen auf geistliches Gebiet beschränkt, als auch durch seine Kompositionen, die das Gotteswort in den Vordergrund treten lassen und sich mit der musikalischen Auswertung des „cantus prius factus“ des Chorals, d. h. der schon vorhandenen Worte und Weisen, begnügen. Der Kantor ordnet also seine Künstlerschaft ganz dem religiösen Gedanken unter. Wie sehr auch Schröter in dieser Beziehung ein echt protestantischer Kantor gewesen ist, werden wir nachher sehen.

Schröter scheint seinen Dienst in Saalfeld treu erfüllt zu haben, denn der Rat der Stadt ließ ihn nur ungern ziehen, als die Flacianer mit dem Superintendenten Herbst in Saalfeld das Regiment übernahmen und die verdienten Schulkollegen (am 4. Juli 1571) ihres Amtes entsetzten[1]). Gegen die Verordnung des neuen Kirchenvorstandes bezahlte er dem entlassenen Lehrerkollegium sein Gehalt auch für das letzte Quartal vollständig aus und begegnete den Beschwerden des Superintendenten mit der freimütigen Antwort: „Ist geschehen, weil die Schuldiener so lang tribulieret und aufgezogen und derowegen Abschiede begert . . .“[2]). Mit Freuden nahm er daher am 22. Mai 1573 die Vertriebenen wieder auf, nachdem mit dem Regierungsantritt Kurfürst Augusts die philippistisch gesinnte Geistlichkeit erneut zur Herrschaft gelangt war und auch der ehemalige Superintendent Basilius Ungar seine einstige Stellung wieder eingenommen hatte[3]).

Über den Verbleib Schröters während der Zwischenzeit von 1571—1573 sind wir glücklicherweise genau unterrichtet. Er bekleidete solange die Stelle eines Bibliothekars an der von Herzog Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel neugegründeten Bibliothek in Wolfenbüttel.

Herzog Julius, der im Jahre 1568 seinem streng katholischen Vater Herzog Heinrich in der Regierung gefolgt war, begann seine Herrschaft damit, daß er die zahlreichen Bücher, die er sich schon in den 50er Jahren angeschafft hatte, zu einer umfangreichen Bibliothek nach Wolfenbüttel befördern und in der „alten Kanzlei am Mühlentore“ unterbringen ließ[4]). Der Bestand wurde schnell erweitert durch die Sequestration der Stifter und Klöster, die sofort mit der Einführung der Reformation im Herzogtum eingesetzt hatte.

---

[1]) Vgl. R. Richter: a. a. O., S. 22, Anm. 27.
[2]) Vgl. C. Sagittarius: a. a. O., S. 275.
[3]) Ebenda, S. 277.
[4]) Vgl. O. v. Heinemann: Die herzogliche Bibliothek zu Wolfenbüttel (1894), S. 10 f.

Herzog Julius sah sich daher bald genötigt, die Verwaltung der Bibliothek (die bei seinem Tode im Jahre 1613 bereits ca. 4000 Bände umfaßte) einem „gelerten man“ anzuvertrauen, „der Alle sprachen konnte. Als Frantzosisch und Andere“[1]). Zu solchem Dienste nun eignete sich Leonhart Schröter, der dem Herzog durch den braunschweigischen Superintendenten Dr. Nicolaus Selneccer empfohlen war, vorzüglich. In Annaberg und später an der Fürstenschule zu Meißen hatte er sich sehr gediegene Sprachkenntnisse angeeignet, und da er gerade sein Amt in Saalfeld hatte verlassen müssen, stand seiner Berufung an die herzogliche Bibliothek nichts im Wege. Im Gegenteil hatte Schröter selbst, „von den Flacianischen Rottengeistern seines dinsts entsetzt“, dem Herzog „ettliche gesenge zugeschrieben ... Tröstlicher Hoffnung e.f.g. würden solche dedikation von mir gnediglich desto mehr und lieber auff und annemen / dieweil e.f.g. dazumal / solchen unruigen fladdergeistern gar zu entgegen und zuwider ...“[2]). Schröter schlug sogar einige andere Stellen aus, weil ihm selbst daran lag, in die Dienste des braunschweigischen Herzogs einzutreten[3]).

„Wiewol mir aber dazumals viel feiner und statlicher dinst angetragen wurden / welche mir nützer und bequemer gewesen / habe ich doch zu e.f.g. / für allen andern sondere lust und neigung gehabt / dieweil e.f.g. dazumals von Jedermenniglich sehr gelobt und gerühmet würden ...“.

Trotz dieser beiderseitigen Übereinstimmung dauerte es doch beinahe ein ganzes Jahr lang, bis Schröter die Stelle wirklich antrat. Der Grund für dieses lange Zaudern lag hauptsächlich darin, daß der ziemlich geizige Herzog seinem Bibliothekar für ein geringes Gehalt von nur 50 Gulden sehr viel Ämter zugleich auferlegen wollte, wogegen Schröter seine berechtigten Bedenken erhob. Denn nicht allein sollte er beinahe den ganzen Tag in der Bibliothek zubringen und dort die Bücher genau ordnen, registrieren und katalogisieren, sondern der Herzog mutete ihm auch noch zu, „dieselben offt und sonderlich alle wochen einmahl (zu) Putzen, wischen und rein (zu) machen / damit die von dem Staube / motten / wurmen oder sonsten nicht verterbten noch schadhafftig werden“[4]). Er sollte nebenbei den Unterricht der jungen Prinzen vorläufig übernehmen, „bis daß er S.F. Gnaden Sohn Praeceptor würde“, und schließlich auch noch mit seinem ihm zur Hilfe beigegebenen Knaben, „welcher allezeit ein Diskantiste sein“ sollte, allsonntäglich in der Kirche mitsingen. Seit

---

[1]) Landeshauptarchiv Wolfenbüttel, Herzog Julius Bestallungen I, Blatt 22—23. Für die freundliche Überlassung der Akten sei Herrn Archivdirektor Dr. Voges noch einmal herzlich gedankt.

[2]) Über den Verbleib dieser „Gesänge“ siehe unten.

[3]) Akten, Blatt 26—27.

[4]) „Copey Fürstlicher Libereyordnung ao. 1572 am Osterabent aufgerichtet“. Akten, Blatt 8—11. Vgl. auch O. v. Heinemann: a. a. O., S. 295—297.

dem 20. Dezember 1571 währten die Verhandlungen, und noch am 29. Dezember des folgenden Jahres war man sich nicht einig, wie die kurzen vom Schreiber aufnotierten Verhandlungsprotokolle zeigen [1]). Schröter fürchtete auch damals noch, die ihm zugemutete Arbeit sei größer, als er sie leisten könne. Erst auf die Versicherung des Herzogs, man würde ihm nicht „fünf oder sechs aembter“ zuweisen, und auf das Versprechen, daß die gegenwärtige Gehaltsregelung nur provisorisch sei und daß es dem Herzog, „do er seinen fleiß spuren / . . . umb ein gnadengeld nicht ankommen . . .“ werde, entschloß sich Schröter, am 30. Dezember 1572 die Anstellungsurkunde zu unterschreiben [2]). Leider lag es aber dem Herzog gar nicht daran, seine gegebenen Versprechungen zu halten. Er mutete seinem „Bibliothecario“ eine Menge entwürdigender Geschäfte zu, sodaß dieser den Dienst bald quittierte. Schröter wartete nicht einmal das Pfingstfest des Jahres ab, zu welchem ihm eventuell ein „Gnadengeld“ hätte bewilligt werden sollen, sondern begab sich schon im März auf die Flucht, obwohl er eigentlich für ein ganzes Jahr angestellt gewesen war. Von den Ursachen dieses plötzlichen, heimlichen Entweichens erfahren wir aus einem von ihm an den Herzog gerichteten Entschuldigungsschreiben [3]), welches er von Leipzig aus durch „Paul Bircker vonn Braunschweig“ überbringen ließ [4]):

„ . . . Hab mich derwegen an e.f.g. hoff zu einem Bibliothecario anfenglich gebrauchen lassen / dergestalt / das ich die Bücher / so damals verwirret jn eine richtige ordnung bringen sollte / Welchs den von mir vorlangst hatte geschehen konnen und sollen / do ich bald anfenglich meiner bestallung darzu were gebraucht / Und mir nicht so viel unertreglicher Conditiones und leges weren fürgelegt worden / welcher ob ich mich wol vielmals beklagt und beschwert / habe Ich doch derselben nicht allein keine linderung erlangen konnen / sondern bin derselbigen zuhalten (wiewol unmüglich) gedrungen worden / Habe derwegen gethan / so viel mir müglich gewesen / Nachdem aber e.f.g. von mir ernstlich begert / mich teglich des morgens und abends/ in der Bibliotheca finden zulassen / bin ich daruber nicht allein in leibesschwachheit von dem ubelen gestanck / so ich teglich gehabt / geraten / welchs mich an meiner arbeit nicht wenig verhindert / und abgehalten / sondern bin darüber auch von e.f.g. offtmals / do sie mich nicht stetiges in der Bibliotheca gefunden / mitt unfreuntlichen hartten wortten für Jedermenniglich angelassen worden / das ich e.f.g. Ungnediges gemudt gegen mir leichtlich habe spüren und mercken mögen / Welchs dan von tag zu tag ihe lenger

---

[1]) Akten, Blatt 22—23.

[2]) Er unterschrieb sich mit folgenden Worten: „ . . . dessen zu urkundt habe Ich mich mit eigner handt underschrieben undt mein gewondtlich Pitschafft hierunter ufs Spatium gedruckt. Geschehen und geben wie obstehet. Leonhartus Schröter“.

[3]) Akten, Blatt 26—27.

[4]) Die Stadt Leipzig hat er wohl auf seiner Rückreise nach Saalfeld gestreift. Von einem längeren dortigen Aufenthalt kann nicht die Rede sein, da er im Mai 1573 schon wieder in Saalfeld tätig war.

ihe mehr gewachsen und zugenommen / bis sich entlich e.f.g. auch mit der faust an mir Unuerschulter sach / wie alle die Jenigen / so darbey gewesen / solchs bekennen werden müssen / dermaßen vergriffen haben / das / wo der schlag geraten / ich des todtes hett sein müssen / . . . Bin derwegen von e.f.g. hoffe . . . hinweggezogen / . . . dan ich aus ander leut Exempel souiel gelernet / das man gefhar / so mitt guten gewissen geschehen kan flihen sol . . .".

Diesem Bericht nach scheint Schröter tatsächlich Grund gehabt zu haben, dem leidigen Bibliotheksdienst Valet zu sagen. Der Herzog ließ ihn leichten Herzens ziehen und übertrug sein Amt dem Buchhalter Lucas Weyschner[1]), dem er auch noch die Instandhaltung der Bücher anvertraute. Von diesem hatte er noch den Vorteil, ihm nur 30 Taler Gehalt auszahlen zu müssen, da er ja die schwierigen Katalogisierungs- und Registrierungsarbeiten schon erledigt vorfand und außerdem weder als Sänger in der Kirche noch als Praeceptor des jungen Herzogs fungieren konnte[2]). Das einzige uns erhaltene Schriftstück, in welchem sich der Herzog mit dem entlaufenen ersten Bibliothekar beschäftigt, rühmt keineswegs dessen Verdienste, sondern spricht vielmehr den Argwohn aus, Schröter habe einige Bücher der Bibliothek bei der Flucht entwendet[3]). Herzog Julius befahl daher seinen Räten und besonders dem Nicolaus Selneccer, nach den vorhandenen Registern die ganze Bibliothek gründlich zu kontrollieren, ob auch alle Bände noch vorhanden seien. Über die Ergebnisse dieser Untersuchung sind wir nicht unterrichtet. Wir können jedoch kaum an die Berechtigung dieses Verdachtes glauben, besonders da Schröter selbst in seinem Entschuldigungsschreiben mit aufrichtigen Worten seine Unschuld beteuert:

„. . . Nachdem ich auch bin in erfarung kommen / das e.f.g. mich in Verdacht habe / als solt ich etliche Register / e.f.g. Bibliothecam dadurch zu uerrathen / verwendet haben / darumb auch die Cantores gefenglichen sollen eingezogen sein worden / Als bitt ich e.f.g. zum Höchsten und unterthenigsten / e.f.g. wolle mich aus diesem verdacht gnediglich nemen / Und die Cantores meinerhalben in keine ferner beschwerung füren / dan mit e.f.g. Register zum wenigstens nutz sein / und wirde dieselben / . . . sampt allen / was in der Bibliotheca / gewesen / unuerletzt vorlangst gefunden haben . . .".

Von Wolfenbüttel wandte sich Schröter wiederum zurück nach Saalfeld, blieb dort aber nurmehr drei Jahre lang und begab sich dann nach Magdeburg, wo er bis zu seinem Tode als Kantor an der altstädtischen Lateinschule und nicht, wie Sannemann angibt[4]),

---

[1]) Dieser blieb nur bis 1578. Nach seinem Abgang sparte sich der Herzog überhaupt einen besonderen Beamten für die Bibliothek, die er interimistisch durch seinen hochbetagten Kapellmeister Thomas Mancinus verwalten ließ. Vgl. O. v. Heinemann: a. a. O., S. 34. Vgl. auch W. Flechsig: Thomas Mancinus (1933), S. 30.

[2]) Vgl. O. v. Heinemann: a. a. O., S. 32.

[3]) Akten, Blatt 24—25: „Befehl des Bibliothecarii halben . . ."

[4]) F. Sannemann: a. a. O., S. 165.

an der dortigen Domschule tätig war. Die Vermutungen über die Zeit von Schröters Amtsantritt gehen auseinander. Während Kümmerle[1]) annimmt, Schröter sei schon 1565 an der Lateinschule gewesen, und Eitner[2]) meint, Schröter sei „um 1572“ nach Magdeburg gezogen, verlegt Holstein[3]) schließlich Schröters Berufung noch unter das Rektorat des M. Edo Hilderich (1571—1575). Wir wissen aber, daß er erst 1576 und zwar wahrscheinlich zu Beginn des neuen Schuljahres an Ostern seinen dortigen Dienst angetreten hat[4]). Denn einerseits verläßt sein Vorgänger Gallus Dresseler die Stadt erst im Jahre 1576[5]); andererseits aber gibt Schröter noch am 28. Oktober 1575 seine „Cantiones suavissimae“ von Saalfeld aus in Druck[6]), während sein erstes in Magdeburg erschienenes Werk, das „Te deum laudamus“ erst vom 10. Mai 1576 datiert, sodaß unsere Vermutung, Schröter sei zu Anfang eines neuen Semesters nach Magdeburg berufen worden, an Glaubhaftigkeit gewinnt. Er tritt somit unter das Rektorat des Georg Rollenhagen (1575—1609), unter dessen Amtstätigkeit die Schule, die durch die Folgen des schmalkaldischen Krieges und des Interims arg in Verfall geraten war, wieder zu hoher Blüte gelangte. Schon im Juni 1576 konnte der Rektor mit Stolz von ihr behaupten:[7]) „. . . unser schulen in deren fast in die 1600. knabenn beyeinander sein . .“. Diese verteilten sich auf neun Klassen, von denen der Kantor die dritte zugewiesen bekam. Im Großen und Ganzen entsprachen hier seine Pflichten denselben, die er auch schon in Saalfeld hatte erfüllen müssen, d. h. er mußte die Schulknaben theoretisch und praktisch in der Musik unterweisen. Nur handelte es sich in Magdeburg um eine weit größere und berhmtere Schule, als es die Saalfelder gewesen

---

[1]) S. Kümmerle: a. a. O.

[2]) R. Eitner: Quellenlexikon.

[3]) H. Holstein: Das altstädtische Gymnasium zu Magdeburg (Jahrbücher für Philologie und Pädagogik II, Abteilung 30, 1884, S. 74).

[4]) Die Behauptung G. Krafts, (Johann Steuerlein. Z. f. Mw. XIII, 1930/31, S. 425) Schröter sei vorher Schüler und vielleicht Studiengenosse des Johann Steuerlein an der Magdeburger Schule gewesen, entbehrt jeglicher Grundlage..

[5]) Er hatte inzwischen einen Ruf als Prediger in Zerbst angenommen. Vgl. B. Engelke: a. a. O., S. 395.

[6]) Vielleicht hat Ludwig Helmbold zum Dank für die Vertonung seiner Cantiones in demselben Jahre das leider undatierte lateinische Epigramm „ad Leonardum Schroeterum, Cantorem“ gedichtet W. Thilo: Ludwig Helmbold nach Leben und Dichten (1856), S. 54, glaubt zwar, das Epigramm schon in das Jahr 1554 verlegen zu dürfen, als Schröter Kantor in Erfurt gewesen sei. Diese Behauptung läßt sich aber, wie Herr Archivdirektor D. Overmann mir freundlichst mitgeteilt hat, durch keinerlei archivalische Belege stützen.

[7]) Vorrede zum „Tobias“. Vgl. G. Hofmann, a. a. O.

war. Sie durfte auf eine auch musikalisch reiche Vergangenheit zurückschauen; infolgedessen mußten hier natürlich höhere Ansprüche befriedigt werden. Hatten hier doch ein Martin Agricola und Gallus Dresseler lange Jahre hindurch als Kantoren gewirkt und die Schule zu hoher musikalischer Bildung gefördert! Schröter mußte seine ganze Kraft darein setzen, ihnen beiden ein würdiger Nachfolger zu werden, während in Saalfeld er es gewesen war, der als erster die in Verfall geratene Schule auf musikalischem Gebiete zu heben begann. Da die Magdeburger Schule so besucht war, daß Schröter den Musikunterricht nicht allein bewältigen konnte, traten ihm seine Kollegen als „Succentoren" zur Seite. Schröter wird seinen Unterricht wohl auf die obersten Klassen beschränkt haben. Daneben hatte er freilich auch noch wissenschaftlichen Unterricht zu erteilen und das Ordinariat der dritten Klasse zu verwalten, die er noch in verschiedenen Fächern zu unterrichten hatte[1]). Wahrscheinlich lehrte er hier die klassischen Sprachen, und wir dürfen in der bei Draudius[2]) genannten Schrift eines „Leonhart Schröter Argeliensis"[3]): „Opus Epithetorum, Phrasium et synonimorum ex Virgilio . . . Servestae, Ex Officina Bonaventurae Fabri Impensis Ambrosii Kirchneri 1593", die den Räten und Bischöfen der Stadt Magdeburg gewidmet ist, wohl ein Werk unseres Meisters erblicken. Der Verfasser spricht in der Vorrede immer von „nostra schola Magdeburgensis", sodaß man nicht zweifeln kann, er sei selbst als Lehrer an ihr angestellt. Da aber zur selben Zeit kein anderer Schröter, geschweige denn ein Leonhart Schröter, an der Schule tätig war, so darf man wohl annehmen, daß unser Kantor im Nebenfach auch noch Latein unterrichtete und der Autor des genannten Buches ist.

Freilich galt seine Hauptaufgabe der Musik, mit der wir uns allein des weiteren beschäftigen wollen. Der Musikunterricht fand viermal wöchentlich, am Montag, Mittwoch, Donnerstag und Freitag, für die fünf oberen Klassen in der Mittagsstunde von 12—1 Uhr statt[4]). Daß es sich dabei hauptsächlich um theoretische Übungen gehandelt haben mag, haben wir schon mehrfach betont. Wir dürfen sicher annehmen, daß Schröter dazu die Werke seines Vorgängers Gallus Dresseler benutzte, die dieser ja ausdrücklich zum Gebrauch an der Magdeburger Schule herausgegeben und in denen er im Wesentlichen die entsprechenden Schriften von Martin Agricola be-

---

[1]) Vgl. F. Sannemann: a. a. O., S. 12.

[2]) G. Draudius: Bibliotheca Classica . . . (1625), Bd. II, S. 1535 und und 1568. Die beiden an verschiedenen Orten genannten Werke sind identisch.

[3]) Argelia-Torgau.

[4]) Vgl. R. Vormbaum: a. a. O., S. 414; vgl. auch F. Sannemann: a. a. O., S. 18, Anm. 32.

arbeitet hatte[1]). Jedoch hatte sich Dresseler keineswegs auf die Angaben und Traditionen seines Vorgängers beschränkt, sondern in seinen Lehrbüchern auch neueren Strömungen die Tore geöffnet[2]). So finden wir z. B. schon im Beispielband zu seiner „Practica modorum explicatio“ (1561) Tonsätze von Clemens non Papa, Senfl, Maillart und Simon Moreau. Vor allem taucht aber in der „Musica poetica“ von 1558 mit mehreren Stücken Orlandus Lassus auf, der in Magdeburg unter allen norddeutschen Städten am ehesten gewürdigt worden ist Daß auch Schröter selbst in seinen Werken bald modernen Einflüssen unterlegen ist, werden wir nachher sehen. Sicherlich muß diese Tatsache auf Dresselers Einfluß zurückgeführt werden; denn erst durch diesen wurde unser Meister in Magdeburg mit den italienisch gearteten Kunstströmungen eines Lasso bekannt.

Auf den theoretischen Musikunterricht soll hier nicht näher eingegangen werden, da er in Schröters Schaffen keinerlei Niederschlag gefunden hat. Wir sind wohl berechtigt anzunehmen, er habe sich in nichts von dem seiner Vorgänger unterschieden[3]). Das Schwergewicht lag auf den praktischen Übungen, denen auch Schröter selbst ein viel regeres Interesse entgegenbrachte und für welche wohl die meisten seiner Kompositionen bestimmt waren. Die Musik wurde in Magdeburg eifrigst gepflegt, und für die vielen Festlichkeiten in Stadt und Schule, welche durch den Schülerchor feierlicher gestaltet wurden, mußte die nötige Figuralmusik geschaffen und dem „chorus symphoniacus“ eingeübt werden.

Dieser nämlich, der in Gegensatz zu den Kurrendanern trat, die meist nur einstimmige deutsche Lieder auf den Straßen sangen, war der eigentliche Träger der Figuralmusik. Er setzte sich aus den stimm- und musikbegabten Schülern der Klassen Quarta bis Prima zusammen und war es allein, der jeden Sonntag in der Kirche die mehrstimmigen Tonsätze zum Erklingen brachte, der bei den Stadt- und bürgerlichen Festen mit seinen Leistungen auftrat. Selbstverständlich war dieser Chorgesang unabhängig vom eigentlichen theoretischen Musikunterricht, an dem alle Schüler der fünf Oberklassen ausnahmslos, ob sie singen konnten oder nicht, teilnehmen mußten. Die Mitglieder des Chores wurden oftmals für ihre Leistungen finanziell unterstützt. Diesen Vorteil hatten sie vor ihren unmusikalischen Kameraden voraus; dafür mußten sie aber auch viel freie

---

[1]) Vgl. H. Funck: a. a. O.

[2]) Vgl. B. Engelke: a. a. O., S. 400--401.

[3]) Über diese Vorgänger liegen umfangreiche Einzelstudien vor. Vgl. H. Funck: a. a. O. und B. Engelke: a. a. O. Vgl. auch die handschriftliche Dissertation von H. Birtner: Joachim a Burck als Motettenkomponist (1924), wo er im Teil II das Dresseler'sche Klauselwesen eingehend bespricht.

Zeit auf das Einstudieren der Figuralmusik verwenden, die, wie viele Schulordnungen ausdrücklich hervorheben, nicht während der Schulstunden eingeübt werden durfte[1]). Dadurch wären ja auch die Knaben, die nicht zum Chore gehörten, in ihren Studien aufgehalten worden.

Die Magdeburger Schulordnung von 1553 trifft folgende Bestimmungen:

> Jeden Morgen solle sich der ganze Coetus um 7 Uhr, vor Beginn des eigentlichen Unterrichtes, zu einer kurzen Andacht versammeln, bei welcher der Katechismus aufgesagt werden und die entsprechenden Gesänge (wahrscheinlich choraliter) dazu gesungen werden sollten. Sodann solle nach jeder Schulstunde in einem kurzen Danklied Gott für das in der vorhergehenden Stunde Gelernte gedankt und für Erfolg in der folgenden gebeten werden. Um 9 Uhr vor dem Nachhausegehen, wie ähnlich am Nachmittag, an welchem der Unterricht von 12—3 Uhr währte, solle wieder ein christlicher Gesang gesungen werden[2]).

Während diese Satzungen für alle Schüler gelten, beziehen sich die nachfolgenden Verordnungen nur auf den Figuralchor:

Dieser hatte vor allem an Sonn- und Festtagen in den sechs Pfarrkirchen der Stadt während des Hauptgottesdienstes die Figuralmusik zu besorgen. Die Sänger verteilten sich auf die einzelnen Kirchen folgendermaßen, daß jeder in der Kirche sang, zu deren Sprengel die Wohnung seiner Eltern gehörte. Diese einzelnen Gruppen des Chores wurden von je einem Lehrer in die Kirche geleitet, der darauf achten mußte, daß die Gesänge schön und sittig gesungen würden und daß das Betragen der Schüler dem heiligen Orte angemessen wäre. „Duo spectanda maxime sunt in choris, primum ut cantionum decora serventur, deinde ut mores puerorum probati sint, cuius et ipse (der Lehrer) observator erit, et alios quoque inspectores substituere potest“[3]). Rektor, Konrektor und Kantor waren von dieser Verpflichtung befreit. Sie mußten nur am Sonntag Morgen „ad horam primam“ mit dem ganzen Coetus zum Morgengottesdienst in die St. Ulrichskirche ziehen, die die eigentliche Schulkirche war. Dort war „Deus unanimi consensu voceque“ zu feiern und wurden besonders von den Symphoniaci „Musicae figuralis exercitia“ vorgetragen. Sowohl die Choral- als auch die Figuralgesänge mußten notwendigerweise „de tempore“ sein[4]).

Die sonstigen Aufgaben des „chorus musicus“, wie er auch genannt wurde, bestanden darin, bei Begräbnissen und Hochzeiten anwesend zu sein. Auch dafür erhält die genannte Schulordnung nähere Bestimmungen. So mußte z. B. nicht der ganze Chor bei jeder Beerdigung mitwirken[5]); es genügte, wenn die zur Parochie gehörigen Sänger mit der Leiche gingen; die kleineren unter ihnen durften überhaupt fernbleiben, falls es sich nicht um „funera minora“ handelte, bei denen die Primaner „immunitatem vel aetatis vel studiorum nomine“ hatten. Im Allgemeinen sollten bei Begräbnissen deutsche Gesänge angestimmt werden, von denen die „Cantiones Job“ und das „Canticum Simeonis Germanicum“ (Mit Fried und Freud ich fahr dahin) die beliebtesten waren. Man konnte aber auch einige lateinische Motetten dazwischen hinein singen lassen. Für die Hochzeiten bestanden ähnliche Gesetze. Auch hier wurden die Schüler, um nicht den gesam-

---

1) Vgl. F. Sannemann: a. a. O., S. 54 und 113.
2) Vgl. R. Vormbaum: a. a. O., S. 413—414 „Ordo II“.
3) Ebenda, S. 422.
4) Ebenda, S. 413.
5) Ebenda, S. 420—421.

en Unterricht zu stören und aufzuhalten, auf die einzelnen Kirchspiele verteilt. Sie durften alles singen, „quod in tota Caerimonia nihil nisi decorum est“. Endlich galt es auch noch, die eigenen Schulfeierlichkeiten mit Gesang und Instrumentenspiel zu verschönern. Hierbei kommen besonders die jährlich zweimal stattfindenden Schulaufführungen in Betracht[1], denen sich auch alljährlich die öffentlichen Disputationen und Examina, die ebenfalls von musikalischen Darbietungen eingerahmt wurden[2]).

Neben dem großen Schulchor gab es noch den kleineren Kurrendanerchor, für welchen die Schulordnung folgende Verfügungen trifft[3]):

Im Großen und Ganzen sollte nur choral und zwar lateinisch „pro tempore et festivitatibus“ gesungen werden. Doch durften gelegentlich auch einfache mehrstimmige Tonsätze aufgeführt werden, die auch geistlichen Inhalts sein und sich [illegible] überhaupt mitsingen, der die Melodie vollkommen beherrsche, so daß nicht der Wohlklang des Gesanges durch die Unfähigkeit eines Einzelnen getrübt würde.

Es erübrigt sich, auf den großen Unterschied zwischen den „Constitutiones Scholae Magdeburgensis“ und allen anderen im Laufe dieser Studie schon erörterten Schulordnungen in Beziehung auf den Platz, den die Musik in ihnen behauptet, besonders hinzuweisen. Es wird aufgefallen sein, daß in der Magdeburger Ordnung bis auf alle Einzelheiten das gesamte Musikleben der Schule geregelt ist, während sich im Gegensatz dazu die Ordnungen in [illegible], Saalfeld etc. auf sehr kurze Angaben beschränkt hatten. Sie hatten nicht wie die Magdeburger Schule von aller Anfang an der Reformation und allen ihren Neuerungen in so hohem Maße die Tore geöffnet, sich allen ihren Forderungen unterworfen und die frühprotestantischen Traditionen das ganze 16. Jahrhundert hindurch so treu wie diese beibehalten und weitergeführt. Kein Interim und keine Religionskriege konnten diesen treu bewahrten Überlieferungen innerhalb der streng lutherisch gesinnten Bürgerschaft in „Unsers Hergotts Kanzlei“ den Boden schwankend machen.

Leonhart Schröter, der Kantor der Stadtschule von 1576 bis 1595, hat seine traditionell gebundenen Aufgaben sicherlich mit großer Treue erfüllt. Wir konnten leider keinerlei zeitgenössische Aussagen über ihn ermitteln, die sein Wirken innerhalb der Magdeburger Schule geschildert hätten und vielleicht genauere Einzelheiten hätten überliefern können. Wir kennen nur seine zahlreichen Werke, die fast alle in der Magdeburger Zeit entstanden sind und die uns den

---

[1]) Vgl. über die Sitte des Komödienspielens an der Magdeburger Lateinschule G. Hofmann: a. a. O.

[2]) Vgl. R. Vormbaum: a. a. O., S. 417 „De publicis exercitiis vel actionibus“.

[3]) Ebenda, S. 432—433 „De cantionibus eorum qui victum ostiatim quaeritant“.

Meister als echten protestantischen Schulkantor im Luther'schen Sinne offenbaren. Abgesehen von einigen wenigen Hochzeitsgesängen für seine Freunde, die auch auf geistliche Texte komponiert sind, und den Liedern, die er für die Schulkomödien des Georg Rollenhagen geschrieben hat, ist sein Werk ausschließlich geistlich und für den Gebrauch in Schule und Kirche bestimmt.

Fast das ganze Schaffen Schröters fällt in die Magdeburger Zeit — abgesehen von den „55 geistlichen Liedern“ von 1562, den „Gesängen“ an Herzog Julius von Wolfenbüttel und dem ersten Teil der „Canciones suavissimae“, die er noch 1575 in Saalfeld veröffentlicht hatte. In den Vorreden zu seinen Werken bezeichnet er immer als seinen heißesten Wunsch und höchstes Ziel, mit diesen Kompositionen der Kirche und Schule zu dienen. Nie ist es persönliche Eitelkeit oder Ruhmsucht, wenn er an die Öffentlichkeit tritt; dies geschieht immer nur im Dienst an Gottes Wort. Aus diesem Grunde wendet er sich mit seinen Dedikationen nicht an einzelne hochangesehene Persönlichkeiten, von denen er dafür irgend eine Belohnung zu erhalten erhofft. Stets widmet er seine Werke städtischen oder kirchlichen Behörden, denen er seine Kompositionen zum praktischen Gebrauch in Kirche und Schule empfiehlt. Eine einzige Ausnahme in dieser Beziehung bildet das „Symbolum Ambrosii et Augustini . . .“ vom Jahre 1587[1]). Diese hat Schröter „zu unterthänigsten Ehren des Kurfürsten“ Christian des Ersten von Sachsen komponiert, wofür ihm „zehn Thaler zu einer Verehrung aus Gnaden“ aus der kurfürstlichen Kasse angewiesen wurden[2]).

Es wird erlaubt sein, die einzelnen Werke Schröters nach der Reihenfolge ihres Erscheinens an dieser Stelle kurz anzugeben. Es genügt eine bloße Aufzählung seiner Veröffentlichungen, um zu erkennen, daß unser Meister ein sehr umfangreiches Werk der Nachwelt überliefert hat.

Die stattliche Reihe beginnt mit dem Druck des großen, achtstimmigen Tedeums unter dem Titel:

„Der schöne Lobgesang TE DEUM LAUDAMUS durch D. Mart. Luth. verdeutscht jtzo mit Acht Stimmen uff zween Chor componiret durch Leonhart Schröter von Torgaw. Gedruckt zu Magdeburg durch Wolffgang Kirchner / Anno 1576.“

---

[1]) Vgl. O. Kade: „Dedikationes“ im geheimen Staatsarchiv Dresden (M. f. Mw. X, 1878, S. 146). Auf meine Anfrage nach dem Verbleib der Komposition erhielt ich von Herrn Dr. Beschorner leider den Bescheid, trotz eingehendsten Suchens habe man weder sie noch das bei Kade erwähnte Dedikationsschreiben auffinden können. Herrn Dr. Beschorner sei für seine freundlichen Bemühungen herzlich gedankt.

[2]) Copialnotiz vom 21. Februar 1587 im sächs. Hauptstaatsarchiv zu Dresden.

Seine Dedikation ist an den „Ehrwirdigen / Edlen / Gestrengen und Ehruesten Herren G e o r g e n von C a r o l o w i t z / Thumbherren der Ertz und Bischofflichen Kirchen zu Magdeburgk ...“ gerichtet und gibt auch den Grund dafür an, daß Schröter gerade ihm sein Werk zugeschrieben habe:

„... Solchen schönen und herrlichen Lobgesang aber / habe ich Ewer Ehrwirden ... zuschreiben wollen / dieweil derselbige in der Christlichen und Löblichen Stifftkirchen alhier zu Magdeburgk / ... offtmals mit großer andacht Gott dem Herrn zu lob und ehren gesungen wirdt ...“

Auch in der Domkirche, die unabhängig vom Schulleben war, wurde die Musik also eifrig gepflegt. Wir dürfen annehmen, der geübte Schulchor der altstädtischen Lateinschule habe selbst unter der Leitung Schröters diese Komposition seines Lehrers im Dome aufgeführt. Von alters her galt nämlich die Verordnung, daß der Kantor alle vier Wochen einmal mit dem „chorus symphoniacus“ die Kirchenmusik im Dome besorge, wie uns eine Urkunde vom Jahre 1619 überliefert[1]): „... ist zwort dem h e r k o m m e n ohne das g e m e e s, das der Cantor pro tempore in der Altstadt Magdeb. a l l e v i e r W o c h e n mit seinen Scholaren in Unser Domb Kirchen aufwarte ...“. Schon im Jahre 1564 wurden dem Gallus Dresseler für einige zu dieser Gelegenheit dedizierten Gesänge 15 Taler zur Belohnung überreicht[2]), sodaß also scheinbar diese Bestimmung schon zu seiner Zeit in Kraft getreten war und von Schröter sicherlich auch befolgt wurde.

Schon im Juni desselben Jahres erschienen die Gesänge, die Schröter zu der Komödie „Tobias“ von Georg Rollenhagen komponiert hat[3]). Darauf folgte ebenfalls noch im Jahre 1576 die nächste Veröffentlichung des Meisters, deren Vorrede vom 14. September datiert:

„Der Zwölffte und Vier und zwantzigste Psalm Dauids / Sampt dem Schönen / Christlichen Kinderliede / D. Martini Lutheri / Erhalt uns Herr bey deinem wort etc. Itziger zeit und erhaltung Göttliches Worts / wider die unruhigen Fladdergeister sehr nötig zu singen und zu beten. Auffs newe in ettliche Stimmen gesetzet / durch Leonhart Schröter von Torga / Cantorem zu Magdeburgk. Gedruckt zu Magdeburgk / durch Wolffgang Kirchner / Im Jhar 1576“.

Das Werk hat er zuerst „den Ehrbarn Hoch und Wolweisen Herren Bürgermeister und Rath der Churfürstlicheu Stadt T o r g a ...“ und im selben Jahr noch, am 14. Oktober 1576, mit genau derselben Vorrede „den Erbarn und Wolweisen Herren Bürgermeister und Rath der Stadt

---

[1]) Vgl. B. E n g e l k e: Gesch. der Musik im Dom von den ältesten Zeiten bis 1631 (M.G.Bl. [1914] S. 285).

[2]) Ebenda, S. 282.

[3]) Vgl. G. H o f m a n n: a. a. O.

Salfelt...“ gewidmet, also zuerst seiner Vaterstadt und dann der Stadt, an der er seine erste Wirkungsstätte gefunden hatte. In der Vorrede spricht er davon, daß solche Lieder in jetziger Zeit „fast nötig sein wollen / da wir sehen / das durch viel unruhige Geister / so nichts anders denn lestern und schenden können / unendtlicher zanck erreget / und unüberwindtlicher schaden in der Christlichen Kirchen angerichtet wirdt...“.

Er will mit den Zänkereien und Sektierereien der Theologen nichts zu tun haben. Besonders schlecht ist er — ganz im Gegensatz zu seinem streng lutherisch gesinnten Vater — auf die „Flacianischen Schwarm- und Rottengeister“ zu sprechen. Ihre in unschöner Weise ausgetragenen Zwistigkeiten beklagt Schröter mit den Worten, daß „... viel falsche Propheten / Ketzer und dergleichen unruhige Geister...“ aufgestanden seien, gegen die die Menschen sich mit den Waffen des göttlichen Wortes schützen müßten. Um seinerseits etwas zur Erhaltung der reinen, evangelischen Lehre beizutragen, gibt Schröter die oben genannten Gesänge in Druck, sich selbst „und andern fromen Christen zu trost...“. —

Diesem Werke folgte der schon genannte Hochzeitsgesang:

> „Ein Hochzeit Gesang ... Zu Ehren des Ehelichen beylagers des Ehrwirdigen und Wolgelarten Ern M. Galli Dreßleri ... Mit fünff Stimmen componieret Durch Leonhart Schröter von Torga. Gedruckt zu Magdeburgk durch Wolffgang Kirchner 1577“,

auf den Text „Freue dich des weibes deiner jugent“ [1]).

Nach einer kurzen Schaffenspause trat Schröter erst im Jahre 1580 mit der Publikation des zweiten Teiles der „Cantiones suavissimae“ (Erfurt 1580 „Georgius Bauman excudebat“) auf den Plan. Der erste Teil war noch von Saalfeld aus kurz vor Schröters Übersiedelung nach Magdeburg ebenfalls bei Baumann in Erfurt in Druck gegeben worden [2]). Nun ließ er den zweiten folgen, weil er sah, daß diese Kompositionen bei der Jugend sehr beliebt und in aller Hände waren. Mit diesen Cantionibus, den Vertonungen Helmbold'scher Bibelparaphrasen, die er zuerst den Räten der Stadt Erfurt und jetzt (1580) denen von Weimar gewidmet hatte, wandte er sich besonders an die Schuljugend. Er empfahl ihr diese frommen und geistlichen Lieder anstelle der verderbten italienischen und französischen, die sie zu singen gewohnt war. Sie seien besonders geeignet:

> ... non solum ad informandas puerorum, ad virtutem, mentes ed ad optimos conseruandos, alendosque mores ... verum etiam ad pietatis rudimenta cum voluptate alliciant ...“ [3]).

---

[1]) Vgl. G. Hofmann: a. a. O.

[2]) Siehe oben, S. 30.

[3]) Vorrede zum Tomus I.

Dieses Werk diente also vorzüglich pädagogischen Zwecken und war vor allem, wie ähnliche Sammlungen dieser Zeit, ja, wie Moser[1]) nachgewiesen hat, wie sämtliche damals entstandenen Liedparaphrasen des Evangeliums, nur für den Gebrauch in der Schule bestimmt. In der Kirche sang man im Allgemeinen solche Lieder nicht; höchstens erklangen sie gelegentlich im untergeordneten Predigtamt, niemals aber im Hauptgottesdienst. Aus diesem Grunde ist es verständlich, daß Schröter, der sonst seine Kompositionen ausdrücklich für die Schule und Kirche bestimmt, in diesem Falle die letztere ganz außer Acht läßt und nur den Nutzen ins Auge faßt, den man in der Schule aus seinen Liedern ziehen kann. Die Tradition verbot es, neben den alteingebürgerten Motetten und Kirchenliedbearbeitungen, deren Texte alle der Bibel entnommen waren, diese neumodischen „Betrachtungen" über das Evangelium in den Gottesdienst aufzunehmen, eine Sitte, die erst im Laufe des 17. Jahrhunderts, vor allem zu Beginn des 18. Jahrhunderts, geduldet wurde. Man denke z. B. an die völlig subjektiv gehaltenen Kantatentexte Franks und Neumeisters, die noch der junge Bach in Mühlhausen und Weimar vertont hat![2]).

Im Jahre 1584 erschien eine weitere Komposition des Meisters, das

„Canticum Sanctorum Ambrosii et Augustini te deum laudamus, etc. Musicis numeris ornatum a Leonario Schrotero Torgense, Scholae Magdeburgensis Musico. Magdeburgi excudebat Andreas Gehen. Anno MDLXXXIII,

das als Unicum unvollständig im Britischen Museum aufbewahrt wird. Ich halte, obwohl die Vorrede fehlt, diese Komposition, und nicht das „Tedeum" von 1576, wie Kade[3]) vermutet, für das „Symbolum Ambrosii et Augustini . . .", das Schröter im Jahre 1587 dem Kurfürsten Christian dem Ersten von Sachsen gewidmet hat[4]).

Das Jahr 1587 ist das fruchtbarste in Schröters ganzer Schaffenszeit. Es brachte uns die beiden Denkmäler, die allein genügt haben, den Ruhm des Meisters durch die Jahrhunderte zu tragen. Alle Bibliographen von Draudius[5]) an bis hinauf zur letzten Auflage des Riemann-Lexikons haben sie angeführt, die

---

[1]) H. J. Moser: Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums (1931), S. 8.

[2]) Vgl. A. Pirro: Bach, sein Leben und seine Werke . . . übersetzt von B. Engelke (1921), S. 72 und 75.

[3]) O. Kade: a. a. O., S. 146.

[4]) Nur das Diskant-, Alt-, und Baßheft sind erhalten. Frl. Dr. Hegar hatte die Liebenswürdigkeit, für mich im Britishmuseum in London das Werk anzusehen und zu spartieren, wofür ihr noch einmal herzlich gedankt sei.

[5]) G. Draudius: a. a. O., S. 1626 und 1644.

„Newen Weinacht Liedlein mit vier und Acht Stimmen Componiret, durch Leonhart Schröter Torgensem, der schulen zu Magdeburg Musikum“ [1]),

die in Helmstädt bei Jakob Lucius in den Jahren 1586 (Alt) und 1587 (Diskant, Tenor und Baß) erschienen sind, und die bekannten

„HYMNI SACRI / QVORUM IN ECCLESIA PER FESTA MAXIMA SOLEMNIA USUS est / ad Harmoniam Musicam applicati a LEONARTO SCHROTERO TORGENse / Scholae Magdeburgensis Musico . . .“,

die wiederum in Erfurt bei Baumann gedruckt wurden und deren Vorrede noch vom vorhergehenden Jahre datiert: „Magdeburgi, 5. Cal. Januarij“. (28. Dezember) 1586.“

Von den Weihnachtsliedlein können wir leider nichts aussagen, da eine Vorrede dazu nicht mehr existiert. Alle Drucke, die noch vollständig erhalten sind, geben nur das Titelblatt und lassen den Notentext sogleich folgen; die Vorrede, die doch sicherlich einmal vorhanden war, (es wäre ein Unicum, wenn im 16. Jahrhundert eine Veröffentlichung nicht unter dem Namen irgend einer Behörde oder eines persönlichen Gönners des Komponisten in Druck gegangen wäre), fehlt uns zugleich das Bildnis Schröters. Von letzterem, das zuerst Gerber [2]) und nach ihm Fétis und Mendel [3]) erwähnen, konnte ich trotz eifrigsten Suchens und Nachfragens, auch an der Bibliothek und dem Conservatoire in Brüssel, leider keine Spur mehr entdecken [4]). So muß man es leider wohl für endgültig verschollen halten; vor allem, weil der Tenorband der in rotes Schweinsleder gebundenen Baumannsgabe des Werkes in Zwickau [5]) verloren gegangen ist. Dieser war es wahrscheinlich, der sowohl die Vorrede als auch das Portrait von Schröter enthalten hat.

Während also über die Weihnachtsliedlein mit Bestimmtheit nichts auszusagen ist, sind wir über die „Hymni sacri“ glücklicherweise genau unterrichtet. Sie waren den Kirchenvätern der einzelnen Magdeburger Kirchen, an erster Stelle denen der Schulkirche St. Ulrich, gewidmet, weil hier, wo der große Schulchor sich versammelte, die musikalischen Aufführungen am glänzendsten sich gestalten ließen. Schröter bekennt in der Vorrede, daß er „totum vitae meae tempus . . . ad Scholas et Ecclesias ornandas conferre . . .“ bestrebt gewesen sei. Diese Kompositionen sind ein Beweis für die Aufrich-

---

[1]) K. Gödecke: Grundriß zur Geschichte d. dtsch. Dichtung (1859) II, S. 209 gibt fälschlich die Schreibweise „Schrötter“ an.

[2]) E. L. Gerber: a. a. O.

[3]) J. Fétis: a. a. O. u. H. Mendel: a. a. O.

[4]) Für die gefällige Auskunft sei besonders Herrn Professor van den Borren noch einmal vielmals gedankt.

[5]) Vgl. R. Vollhardt: a. a. O., Nr. 698.

tigkeit seiner Behauptung, er habe sie nur zum Lobe Gottes geschrieben, obwohl er wisse, daß er im Grunde mit seinen bescheidenen Gaben Gott gar nicht in der ihm gebührenden Weise verherrlichen könne, und obwohl er davon überzeugt sei, nach ihm würden sich noch viele andere, Berufenere, an diese Aufgabe mit größerem Erfolg heranmachen:

„Etsi autem non eam ingenij facultatem ad hanc Hymnorum compositionem me attulisse confiteor, quam et ipsorum dignitas atque amplitudo postulabat . . . aut etiam perfectiorem futuram esse non dubito . . .“

Daß er sein Werk den Kirchenältesten der Stadt Magdeburg gewidmet hat und nicht damit „ad peregrinos“ gegangen ist, hat seinen Grund darin, daß „. . . in vestris Templis sacrorum ritus atque Ceremonia Musicis concentibus / magno cum auditorum fructu celebrentur . . .“ und daß es ihm als das „officium boni Cantoris“ dünkte, den Chören „si non subsidium per me, ad subveniendi tamen cupiditas . . .“ zu geben. Hier spielt Schröter selbst auf die längst überlieferten Traditionen des sonntäglichen Kirchensingens an, zu welchem der Kantor nach seinem „officium“ selbst die Kompositionen zu liefern habe. —

Mit diesen großen Motettensammlungen des Jahres 1587, den „Weihnacht Liedlein“ und den „Hymni sacri“, hatte Schröters Kompositionstätigkeit ihre Krönung gefunden. Es folgten einige kleinere Kompositionen, von welchen er aber nur noch eine einzige, die

„EPITHALAMII CANTILENA . . . IN HONOREM NUPTIARUM . . . MAGISTRATI MELCHIORIS PAPAE . . .“

im Jahre 1587 bei Andreas Gena in Magdeburg selbst drucken ließ. Seine noch folgenden Kompositionen sind nur handschriftlich erhalten oder existieren überhaupt nicht mehr; wir wissen von ihnen nur durch zeitgenössische Berichte. Die Drucklegung von drei weiteren Weihnachtsliedern besorgte er nicht selbst, sondern vertraute sie dem M. Bonaventura Albrecht an, der seit 1573 als Diakon, später als Pfarrer und Archidiakon, in Arnstadt a. O. amtierte, und den Schröter als Prediger in Saalfeld (1555—1566) kennen gelernt hatte [1]). Albrecht schenkte zum Neujahrsfest 1596 den Kindern seines Herrn und „lieben Gefattern“, des „Caspar Bonern / Chur-unnd Fürstlichen . . . Rentmeistern“, nach „altem guten brauch“ ein kleines Büchlein, in welchem er Gebete und geistliche Sprüche zusammengeschrieben hatte und unter anderem:

„Drey Weinachten Lieder des berümbten Musici Leonhardi Schroteri, Cantoris zu Magdeburg“ [2])

---

[1]) Vgl. Wagner-Grobe: a. a. O., S. 458.

[2]) Vgl. Miscellanea 1, 733 zu R. Eitners Quellenlexicon. Dort ist ein heute verschollenes Exemplar der Bibliothek Wolffheim Berlin angegeben. Dasjenige, welches mir zur Verfügung stand, liegt auf der Stadtbibliothek zu Magdeburg.

veröffentlichte. Diese Publikation schenkt uns nicht nur drei weitere, bisher unbekannte Liedkompositionen unseres Meisters, sondern ist auch noch in anderer Beziehung interessant. Sie gibt uns nämlich die Gewißheit, daß Schröter nicht, wie bisher alle Bibliographen angenommen haben (mit Ausnahme von Engelke[1]), schon im Jahre 1595 gestorben ist.

Es wird der stilkritischen Analyse vorbehalten bleiben, die nur handschriftlich und meist ohne Datumsangabe überlieferten Kompositionen Schröters in die Spätzeit seines Schaffens zu verlegen. So bleibt uns an dieser Stelle nurmehr ein Werk zu nennen, welches wir zwar leider nicht mehr besitzen, über dessen einstige Existenz wir aber genau unterrichtet sind. Es handelt sich wiederum um eine Schulkomödie, die von Georg Rollenhagen bearbeitet worden war und zu welcher unser Kantor die Musik schrieb:

> „Vom reichen Man / und armen Lazaro Ein deutsche Action. Zu Magdeburg gespielet / im Monat Augusto / im jahr 1590. Gedruckt zu Magdeburg durch Andreas Jhenen / In vorlegung Ambrosij Kirchners“[2]).

Leider hat Schröter nicht ein einziges Mal in seinen Werken (abgesehen von der Vorrede von 1561) auch nur die geringsten autobiographischen Angaben gemacht. Da leider auch alles archivalische Material von Magdeburg im 30jährigen Kriege bei der Belagerung der Stadt durch Tilly zugrunde gegangen ist, befinden wir uns über seinen äußeren Lebenswandel völlig im Dunkeln[3]). Wir wissen nicht, ob er verheiratet war, ob er Kinder hatte oder nicht. Wir kennen keine näheren Freunde in Magdeburg mit Namen[4]), kurzum es fehlt uns jegliche Nachricht. Die einzige Angabe, die wir haben finden können und die uns wenigstens über seine Häuslichkeit ein wenig unterrichtet, ist die, daß er, ebenso wie seine Nachfolger, im sogenannten „Kantorhäuschen“ in der Schulstraße gewohnt hat, „so zwischen Frawen Elisabeth Pomerarij, weiland Herrn Nicolaj Pomerarij, Predigers alhier zu St. Johannis und Peter Jeronymus gewesenen Hutstaffieres Brandstetten innegelegen vndt hinten an Matthiae Stelmachers Stelle schleusset“.

---

[1]) B. Engelke: Musikalisches aus Unsers Hergotts Kanzlei, a. a. O., S. 161.

[2]) Vgl. darüber: G. Hofmann: a. a. O.

[3]) Herrn Direktor Dr. Vincent der Magdeburger Stadtbibliothek sei für seine freundlichen Bemühungen herzlich gedankt.

[4]) Sicherlich dürfen wir in Dr. Michael Ender einen Freund von Schröter erkennen; denn 1588 widmete Schröter zusammen mit S. Sack und G. Rollenhagen diesem eine „Epithalamia . . . Scripta ab Amicis Magdaeburgensibus“. Schröter selbst unterschreibt sein langes, in lateinischen Hexametern verfaßtes Gedicht mit „Scholae Poeta“.

Wir haben also keine Vorstellung von seinem Leben außerhalb der Schule; selbst das Datum seines Todes ist uns unbekannt. Die Archive schweigen darüber, und auch die Leichenpredigt des Meisters ist uns leider nicht überliefert, aus der wir etwaiges biographisches Material hätten entnehmen können. Die meisten Lexikographen huldigten bis heute der Ansicht, Schröter sei schon im Jahre 1595 gestorben; denn im selben Jahre finden wir bereits seinen Nachfolger Erhard Haring im Kantorate der Magdeburger Lateinschule. Noch die letzte Auflage des Riemannlexikons vertritt diese Meinung, obwohl inzwischen schon Eitner[1]) und im Anschluß an ihn Kümmerle[2]), Zahn[3]) und als letzter Engelke[4]) diese Behauptung mit Recht stark angezweifelt haben. Wir müssen uns ihrem Glauben, der Meister sei nicht vor der Jahrhundertwende gestorben, anschließen, haben sogar eine Stütze für diese Vermutung in der schon genannten Veröffentlichung des B. Albrecht zu Neujahr 1596. Albrecht spricht darin von dem „berümbtem Musicus" Leonhart Schröter. Er hätte sich sicher einer anderen Ausdrucksweise bedient, wenn der Meister nicht mehr unter den Lebenden geweilt hätte.

Demnach hatte sich also Schröter im Jahre 1595 lediglich — vielleicht wegen Kränklichkeit[5]) — vom anstrengenden Schuldienst zurückgezogen und war keineswegs, wie man bisher annahm, durch den Tod der Schule entrissen worden. Einen ausschlaggebenden Beweis für die Tatsache, daß Schröter die Jahrhundertwende noch erlebt haben muß, liefert das Denkmal, das auch Eitner schon gekannt hat: die Vorrede zum „Opus melicum", das der vierte große Kantor der altstädtischen Lateinschule in Magdeburg, Friedrich Weißensee (1600—1611), im Jahre 1602 herausgegeben hat. Er spricht darin mit großer Hochachtung von seinen berühmten Vorgängern, denen nachzueifern sein höchstes Ziel sein werde, und erwähnt unter anderem Folgendes:

> „Admonet me mei officii antecessorum meorum studium, quod in scholam hanc nostram non modo graviter, sed etiam laudabiliter contulerunt. Adsunt, hodie domi meae . . . Cantoris Agricolae monumenta . . . nec desunt Dressleri opera . . . quantum vero doctissimus Schröterus, qui non ita dudum ex hac vita decessit in utraque et melica arte praestiterit, istud non nostra tantum celebris et inclyta Parthenope (Magdeburg), sed etiam tota Saxonia atque adeo totius Germaniae fama loquetur melius . . . ".

---

1) R. Eitner: Verzeichnis neuer Ausgaben . . . (M. f. Mw. III [1871 S. 102).

2) S. Kümmerle: a. a. O.

3) J. Zahn: a. a. O., Bd. V, S. 404.

4) B. Engelke: a. a. O., S. 163.

5) Ebenda.

Wenn Weißensee davon redet, daß Schröter „vor noch nicht langer Zeit“ (non ita dudum) aus dem Leben geschieden sei, so kann er unmöglich schon 1596 gestorben sei (von da ab entzieht er sich völlig unserem Gesichtskreise). Wir sind vielmehr zu der Annahme geneigt, Weißensee, der erst 1600 nach Magdeburg gezogen ist, müsse den Meister noch persönlich gekannt haben. Über Agricola und Dresseler, die Weißensee nur aus ihren Werken gekannt hat, verliert er nur wenige Worte: dagegen lassen die herzlichen Worte, die er unserem Meister widmet, auf eine persönliche Bekanntschaft schließen. So sind wir wohl berechtigt, den Tod Schröters in die Jahre 1600—1601 zu verlegen. Genauer wollen wir uns nicht festlegen; die Wahl eines dieser Jahre würde in jedem Falle willkürlich bleiben müssen und ließe sich durch keine Beweise stützen.

Die genaue Festlegung auf ein bestimmtes Jahr ist schließlich auch von untergeordneter Bedeutung. Viel wesentlicher ist die Tatsache, daß Leonhart Schröter 1595 sein Kantoramt, welches er fast zwanzig Jahre lang in treuer Pflichterfüllung ausgeübt hatte, aufgab und zugleich seine schöpferische Tätigkeit einstellte. Man darf wohl annehmen, daß nach seinem Hinscheiden der Schülerchor des Magdeburger Gymnasiums, dem Schröter so lange vorgestanden hatte, unter der Leitung Weißensees seine Leiche zum Friedhof begleitet und ihm den letzten Abschiedsgruß gesungen hat.

Zweiter Teil

Die Werke Leonhart Schröters

Die in Eitners Quellenlexikon gegebene Aufzählung der Schröterschen Werke stimmt im Großen und Ganzen mit unseren Untersuchungen überein. Es dürfen daher an dieser Stelle einige berichtigende und ergänzende Bemerkungen genügen.

Eitner hält fälschlicherweise den „Hochzeitsgesang zu Ehren des Herrn Galli Dressleri", den er schon im Jahre 1576 statt erst 1577 erscheinen läßt, und den „Hochzeitgesang" von 1577 für zwei verschiedene Kompositionen. Außerdem glaubt er, daß eine in Berlin handschriftlich erhaltene Passion eines Leonhart . . . von der Hand unseres Meisters stamme, während Kade[1]) den Leonhart Lechner als ihren Verfasser identifizieren konnte. Schließlich fehlen die Gesänge Schröters, die er zu den Komödien des Georg Rollenhagen schrieb, bei Eitner vollständig.

Von Neuausgaben Schröterscher Tonsätze liegen vor:

1. Drei Gesänge aus den Weihnachtsliedlein und Hymi sacri in Winterfelds[2]) Beilage I, Nr. 40, 41 und 42.
2. Zehn Gesänge aus den genannten Sammlungen bei Schöberlein-Riegel[3]).
3. Vier Gesänge, herausgegeben von Commer in Bocks: Musica sacra (1839—87).
4. Das große Te deum von 1571/76 gab Kade im Beispielband zu W. Ambros' Musikgeschichte heraus (1882).
5. Zahn[4]) bringt die beiden vierstimmigen Sätze über die von Schröter selbst erfundene Melodie zu „Freut euch, ihr lieben Christen" aus den Weihnachtsliedlein.
6. Bei Zelle[5]) ist zum ersten Male ein Stück aus Schröters Erstlingswerk von 1562, das vierstimmige „Ein feste Burg", allerdings ohne Text, abgedruckt.
7. Schlesinger veröffentlichte in seiner „Musica sacra XI" als Nummern 38—42 vier Stücke aus den Weihnachtsliedlein.

---

[1]) O. Kade: Die ältere Passionskomposition (1893), S. 95 f.

[2]) G. v. Winterfeld: Geschichte des evangelischen Kirchengesanges (1843).

[3]) Schöberlein-Riegel: Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges (1865—1872).

[4]) J. Zahn: Der evangelische Kirchengesang (1892), Bd. III, Nr. 5374 und 5375.

[5]) F. Zelle: Ein feste Burg . . . (1896), S. 11.

8. B. Engelke veranstaltete eine vollständige, zum Teil etwas bearbeitete Neuausgabe der „Newen Weinacht Liedlein" (Edition Peters 1914).

9. Eine Bearbeitung des vierstimmigen Satzes über „Freut euch, ihr lieben Christen" erschien 1918 durch E. Ruh[1]) (Adliswyl-Zürich).

10. In F. Jödes „Chorbuch", Teil I und V (1930—31), sind sechs Tonsätze Schröters veröffentlicht.

11. Als Beilagen zur „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst" gab W. Ehmann die Tonsätze über „Ach Gott vom Himmel sieh darein" und „Gott der Vater wohn uns bei" von 1562 heraus.

12. H. J. Moser hat im Beispielband zu seiner Untersuchung über die „mehrstimmige Vertonung des Evangeliums" (1931) die Veröffentlichung der Motette „Homo quidam erat dives" angekündigt.

13. In der Sammlung „Ausgewählte deutsche Chormusik der Reformationszeit", herausgegeben von W. Gurlitt, veröffentlichte G. Hofmann die Vertonung des 127. Psalms (Bärenreiter-Verlag 1933).

Das Gesamtwerk Schröters gliedert sich in zwei Gruppen: Cantus firmus-Bearbeitungen und freie Kompositionen. Letztere sind in einem gesonderten Aufsatz behandelt worden[2]). Die Cantus firmus-Werke, die im Schaffen Schröters weitaus an erster Stelle stehen und an Bedeutung den „ungebundenen" Formen überlegen sind (von ca. 176 Tonsätzen im Ganzen stellen 117 typische Choralbearbeitungen dar, während nur 59 Sätze frei erfunden sind), sind textlich und musikalisch gebunden an das Wort und die Weise des Chorals und stellen eine mehrstimmige Bearbeitung des „Tenors" dar, welcher der ganzen Komposition Leben und Inhalt verleiht und die geistige und formale Grundlage des Chorsatzes darstellt.

Bevor wir die einzelnen Werke Schröters eingehender analysieren, seien sie der Reihenfolge ihres Erscheinens nach noch einmal kurz aufgezählt:

1. „55 geistliche Lieder" (Wittenberg 1562)
2. Te deum . . . in Ms. von 1571, gedruckt Magdeburg 1576

---

[1]) Vgl. Z. f. Mw. I, S. 503.

[2]) Vgl G. Hofmann: Die freien Kompositionen Leonhart Schröters (Z. f. Mw. XVI, 1934).

3. Der 12. und 124. Psalm . . . (Magdeburg 1576)
4. Canticum sanctorum . . . (Magdeburg 1584)
5. „Newe Weinacht Liedlein“ (Helmstädt 1586/87)
6. Hymni sacri . . . (Erfurt 1587)
7. „Drey Weinachten Lieder . . . (Arnstadt 1595)

Die deutschen c.f.-Sätze sind zahlenmäßig den lateinischen bei Weitem überlegen. Diese Tatsache ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, daß nur das deutsche Kirchenlied eine Neuschöpfung des Wittenberger Reformators und seines musikalischen Beirates Johannes Walter war, daß dagegen die lateinischen Gesänge der alten Kirche zusammen mit vielen katholischen Riten unangetastet auch in die protestantische Kirche übernommen wurden [1]). Der protestantische Gottesdienst der Frühzeit unterschied sich vom katholischen im Wesentlichen nur durch die Einführung der Predigt, der man die vorzüglichste Stelle im ganzen Gottesdienst gewährte. Daneben wurden aber auch die katholischen Messen und Stundenoffizien fast unverändert beibehalten und mit ihnen zusammen die dafür im Laufe der Jahrhunderte komponierten Gesänge [2]). Deren Zahl war so groß, und es waren so vortreffliche Werke darunter, daß die junge protestantische Kirche keinen Mangel daran spürte und ihre Kräfte sammeln konnte, um auf dem Gebiete des protestantischen deutschen Kirchenliedes, des Gemeindeliedes der lutherischen Kirche, Neues und Großes zu schaffen Alle protestantischen Kantoren der Frühzeit betrachteten es als ihre hauptsächlichste Aufgabe, den neugeschaffenen deutschen Choral mehrstimmig zu bearbeiten, um dem lateinischen Figuralgesang der alten Kirche eine ebenbürtige, dem neuen Wollen angepaßte Kunstmusik entgegenzusetzen.

Es bleibt das Verdienst des Johannes Walter, in seinem „Geystlichen gesangk Buchleyn“ (Wittenberg 1524) [3]) die typisch lutherische Choralbearbeitungskunst ins Leben gerufen zu haben, die über ein Jahrhundert für die protestantische Kirchenmusik die liturgisch maßgebende sein sollte. Neben wenigen lateinischen Motettensätzen

---

[1]) Vgl. F. Blume: Die evangelische Kirchenmusik a. a. O., S. 27.

[2]) Man erinnere sich nur an den bekannten Ausspruch Luthers: „Das gesenge ynn den sonntags messen . . . las man bleyben / denn sie sind fast gutt.“ (Von ordenung gottis diensts . . . (1523), Art. 14) oder an den schönen Satz, den uns Mathesius überliefert hat:“ . . . will man Deutsch singen, so singe man gute Deutsche lieder, will man Lateinisch singen, wie es Schuler thun sollen, so behalt man die alten Choral und text unnd thue das vnrein dauon, besser wirds keiner machen . . . “. Vgl. H. Preuß: Martin Luther, der Künstler (1931), S. 97.

[3]) Neudruck in R. Eitners: Publikationen . . . älterer Musikwerke, Bd. VII (1878).

enthält Walters Sammlung vor allem deutsche Kirchenliedbearbeitungen. Deren Setzweise zerfällt in zwei Gruppen:

Die erste führt die Traditionen der niederländischen Polyphonisten weiter und bringt den Choral, der vom Tenor in langen, gleichen Notenwerten vorgetragen wird, im motettischen Satz. Der c. f., den die Außenstimmen frei umspielen, beherrscht das ganze Satzgefüge. Charakteristisch ist die Eingangsimitation der ersten Zeile; im weiteren Verlauf machen sich die Nebenstimmen frei vom Choralgut und greifen nur gelegentlich noch einzelne Choralmotive imitatorisch auf. Von einer regelmäßigen Imitation der einzelnen Choralzeilen „ab initio praesertim et in clausulis", wie das bei den „clausulae" der lateinischen c.f. der Fall ist[1]), kann hier in den deutschen Liedbearbeitungen nicht die Rede sein. Die Imitationen (abgesehen von der stets vorhandenen Eingangsimitation) sind lediglich zufälliger Natur und nicht zum Stilprinzip erhoben.

Die zweite Gruppe entlehnt ihre Satzweise im homophonen, volksliedmäßigen Stil den Vorbildern der Odenvertonung im schlichten, akkordischen, meist vierstimmigen Satz, wie er seit Beginn des Jahrhunderts üblich geworden war[2]). Auch hier ist der Tenor meist Träger des c.f.; nur einmal (in Nr. II, Komm heiliger Geist Herre Gott) erscheint die Melodie im Diskant. Während im motettischen Satz die Zäsuren des Tenors von den Nebenstimmen überbrückt werden, d. h. während dort die Kadenzen der einzelnen Stimmen nicht zusammenfallen, kadenzieren hier alle Stimmen gleichzeitig. Dadurch entsteht eine stärkere Gruppenbildung im Satzverlauf. Dem „Spalttypus" der motettischen Choralbearbeitung entgegengesetzt, herrscht innerhalb einer Gruppe in allen Stimmen, die textlich und motivisch nicht von einander geschieden sind, größere Einheitlichkeit; die einzelnen Gruppen aber sind motivisch von einander geschieden und rein äußerlich durch allen Stimmen gemeinsame Pausen getrennt.

Diese von Walter geschaffene deutsche Choralbearbeitungskunst wurde ohne wesentliche Veränderungen von allen seinen lutherischen Zeitgenossen in Anwendung gebracht. Freier und vielseitiger gestaltet sie sich bereits in dem großem Schulwerk, das Georg Rhaw im Jahre 1544 unter dem Titel: „Newe Deudsche Geistliche Gesenge"[3]) herausgegeben hat, aber grundsätzlich wird der von Walter geschaffene Typ nicht angetastet. Da es sich um ein Schulwerk handelt, sind hier nicht nur die beiden bei Walter geschilderten c.f.-Bearbeitungen, sondern alle nur möglichen c.f.-Kombinationen vertreten. Es finden sich Stücke vom einfachsten Kontrapunkt „nota contra

---

[1]) Siehe unten.
[2]) Vgl. H. J. Moser: Paul Hofhaimer (1929), S. 162—165.
[3]) Neudruck von J. Wolf in den D.D.T. 34.

notam“ an bis zu großen durchimitierten Stücken im Stile der Niederländer. Auch ist der c.f. hier nicht mehr allein an die Tenorstimme gebunden. Häufig ist er, in diesem Falle meist figural abgeändert, auch dem Diskant zugeteilt. Der Anfang der Choralmelodie bleibt dann in seiner ursprünglichen Fassung erhalten, während der Schluß durch eine figurale Klausel gebildet wird [1]). Außerdem behält der c.f. hier nicht immer die originale Gestalt. Größere Intervalle werden z. B. häufig durch Läufe und eingeschobene Verzierungen überbrückt.

Während die Meister der „Reformationsgeneration“ [2]) in den deutschen Kirchenliedbearbeitungen dem Vorbilde Walters und in den lateinischen Motetten dem der späten Niederländer, besonders Josquins, folgten, gehen die protestantischen Komponisten der folgenden Generation bald ihre eigenen Wege. Zwar verharren die zwischen 1550 und 1570 aus dem Kreise der „ersten protestantischen Musikergeneration“ hervorgegangenen Werke anfänglich in der von Walter überlieferten Haltung und bringen stilistisch nichts Neues. Doch geben es die Komponisten bald auf, sich ausschließlich mit dem protestantischen Choral zu beschäftigen, und nehmen auch weltliche Lieder in ihre Sammlungen auf, wie z. B. Le Maistre [3]) (1566), Scandellus (1568—75) und Meiland (1575). Sie sind dazu teilweise nicht nurmehr „Setzer früherer geistlicher Liedweisen“ (Winterfeld) [4]), sondern auch „Sänger und Setzer neuer Kirchenweisen“. Ferner tritt anstelle der deutschen Kirchenliedbearbeitung bald die Vertonung von „Spruchtexten“ in Motettenform in den Werken z. B. eines Gallus Dressler (Cantiones sacrae 1565 und öfter) und Joachim a Burgk (Werke von 1566—1573) in den Vordergrund. Die Forderungen der „Musica reservata“ nach Textdeutlichkeit und Textverständlichkeit, die in der italienischen Madrigalkunst gestellt und von den Niederländern Rore, Wert, Uttendal und Lasso in der Form der Madrigalmotette nach Deutschland eingeführt worden waren, werden auch in den Werken dieser Meister erfüllt [5]).

Erst um 1570 macht sich ein Umschwung bemerkbar. Der protestantische Choral steht von Neuem im Mittelpunkte alles Schaffens, aber seine Behandlungsweise hat sich grundlegend geändert. Nun ist es nicht mehr wie bei Walter der Tenor, sondern der Diskant, dem man in den allermeisten Fällen die liturgische Weise anvertraut, und es dringen spiritualistische und pietistische Elemente in die Choral-

---

[1]) Z. B. in den Nummern IV, VII und LXXI.
[2]) Vgl. Einleitung.
[3]) Vgl. F. Blume: a. a. O., S. 55.
[4]) G. v. Winterfeld: a. a. O., S. 338 und 393.
[5]) Vgl. H. Birtner: a. a. O., S. 475—479.

bearbeitungskunst ein. Nach dem Vorbild der italienischen Villanellen- und der lateinischen Odenliteratur bringt man nun den c.f. meist in akkordischem Satz (Osiander 1586), der nur durch gelegentliche scheinpolyphone Mittel lebendig gestaltet wird. Der so entstandene „Kantionalstil", der in Johann Eccard seinen typischsten Vertreter gefunden hat[1]), unterscheidet sich von dem Stil der Walter'schen Choralsätze vor allem durch den einheitlichen Stimmenablauf, die stärkere Gruppenbildung und die modernen Manieren der Chromatik und Mehrchörigkeit. Nicht mehr der Tenor ist die geistige Grundlage des ganzen Satzes; in viel stärkerem Maße sind nun der Diskant als Melodieträger und der Baß als harmonischer Stützbaß am Gesamtaufbau beteiligt, während die Mittelstimmen zu bloßen Füllstimmen herabsinken und nur durch gelegentliche Melismen und Imitationen einen polyphonen Eindruck erwecken. Das Streben nach größerer Klangentfaltung findet einen Niederschlag in der häufigen Verwendung der Mehrchörigkeit und in den großen Besetzungen der einchörigen Sätze. Diese Entwicklung wurde schon in Lassos deutschen Liedern von 1567 angebahnt. Sie findet ihre Hauptvertreter in Eccard und einigen Meistern der ersten und zweiten protestantischen Musikergeneration, und wird vor allem in den Spätwerken Schröters, in den „Geistlichen deutschen Gesängen . . . " (1588) des Georg Otto[2]), sowie in den „Geistlichen Liedern D. Martini Lutheri . . ." (1588) des Weißenfelser Kantoren Georg Weber[3]) angewendet.

Der bei Birtner geschilderte Traditionsbruch zwischen 1570 und 1580 vollzieht sich, wie wir sehen werden, auch im Schaffen unseres Meisters. Trotzdem läßt dieser sich nicht vollständig mit seinen Zeitgenossen gleichsetzen. Er bleibt sein Leben lang ein „Setzer früherer geistlicher Liedweisen", und seine Spätwerke sind nur formal, nicht ideel von den Werken eines Johannes Walter unterschieden. Er war durch seine Herkunft aus einem streng lutherischen Vaterhaus mit der protestantischen Musik, die er erstmalig im persönlichen Unterricht Walters in Torgau kennen gelernt hatte, so sehr verbunden, daß er ihr bis zu seinem Lebensende treu geblieben ist und damit zum wichtigsten Traditionsträger lutherischer Musikpflege wurde. Sein erstes Werk, die „55 geistlichen Lieder" von 1562, läßt sich den großen Choralsammlungen eines Johannes Walter und Georg Rhaw getrost zur Seite stellen.

---

[1]) Vgl. F. Blume: Monodisches Prinzip . . . S. 47.

[2]) Vgl. F. Blume: Geistl. Musik am Hofe des Landgrafen von Hessen (1931) Einleitung, S. 6.

[3]) Vgl. A. Werner: Städt. und Fürstliche Musikpflege in Weißenfels (1911), S. 21--22.

Die „55 geistlichen Lieder" stellen eine mehrstimmige Bearbeitung des Babst'schen Gesangbuches von 1545[1]) dar, ebenso wie man in den „Newen Deudschen geistlichen Gesengen" Rhaws eine mehrstimmige Vertonung des 1543 durch Joseph Klug in Wittenberg zusammengestellten Gesangbuches vermutet[2]). Daß Schröter das Babst'sche Gesangbuch und nicht die „Geistlichen Lieder" Klugs als Vorlage gedient hat, geht daraus hervor, daß er auch einige Lieder aus dem zweiten Teil des erstgenannten vertont hat, das ja anfänglich durchaus mit dem Klug'schen Gesangbuch übereinstimmt und nur von Blatt Z 3 an: „Nu folgen Christliche Gesänge Lateinisch und Deutsch zum Begrebnis" eine Erweiterung bringt[3]). Schröter folgt seiner Vorlage aufs treueste. Nicht nur bringt er den c.f. jedesmal genau in der bei Babst gegebenen Fassung (unter Beibehaltung der Tonlage, der Rhythmik, selbst der etwaigen Verzierungen), er lehnt sich selbst in Äußerlichkeiten an seine Vorlage an. So ordnet er z. B. seine Gesänge in der bei Babst gegebenen Reihenfolge; er übernimmt sogar dessen Orthographie und die Überschriften zu den einzelnen Chorälen. Nur nennt Babst jedesmal ausdrücklich den Namen des Verfassers des folgenden Liedes, den uns Schröter verschweigt, da er schon in der Vorrede bemerkt hat, daß er „ . . . des Ehrwirdigen hochgelarten Heren D. Martini Lutheri seliger gedechtnis Deudsche Geistliche Lieder / auch andere mehr von Gottfürchtigen frommen Christen gemacht . . ." in etliche Stimmen gebracht habe.

Freilich vertont er nicht alle bei Babst vorkommenden Choräle. Schon von Nummer V an finden gelegentlich Sprünge statt, und es sind nur die bekanntesten und beliebtesten Lieder gesetzt, die zum größten Teil (bis auf 26) auch schon im Achtliederbuch, im Erfurter Enchiridion[4]) und im Wittenberger Gesangbüchlein (1524) vertreten sind. Die Anordnung der Lieder entspricht dem liturgischen Gebrauch[5]). Nach den

1. elf Liedern für die Hochfeste und Trinitatis (von denen nur das Luther'sche Pfingstlied „Nu bitten wir den heiligen Geist" fehlt) folgen
2. die beiden Zehn-Gebote-Lieder,
3. das Pater noster,
4. die Tauf- und Abendmahlslieder,

[1]) Faksimileausgabe durch K. Ameln im Bärenreiterverlag (1929).
[2]) Vgl. J. Wolf: D.D.T. 34 (1908), Vorrede, S. VII.
[3]) Vgl. Ph. Wackernagel: Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im 16. Jh. (1885), S. 187 und 200.
[4]) Faksimileausgabe im Bärenreiterverlag (1929).
[5]) Vgl. J. Smend: Das evangelische Lied (1924).

5. die bekanntesten Psalmlieder Luthers,
6. die in den festen Bestand der protestantischen Kirche aufgenommenen Lieder, die nicht von Luther selbst stammen: „Nu folgen andere / der unsern lieder . . .“,
7. und schließlich solche, die „. . . von fromen Christen gemacht / so vor unser zeit gewesen sind“.

Zuerst also finden sich die nach dem Gebrauch im Kirchenjahr geordneten Festlieder, darauf folgen solche für speziellere Kirchenämter, und an letzter Stelle endlich stehen die Lieder allgemein gültigen Inhalts ohne de tempore-Charakter, die allsonntäglich in der Kirche angestimmt werden können. Von den Liedern der erstgenannten Gesangbücher des Jahres 1524 fehlen nur die drei Lutherlieder:

1. Nu bitten wir den heiligen Geist
2. Mitten wir im Leben sind
3. Ein neues Lied wir heben an . . .,

die Lieder des Paul Speratus:

1. In Gott gelaub ich, daß er hat . . .
2. Hilf Gott, wie ist der Menschen Not,

die beide heute nicht mehr gebräuchlich sind, dazu das Lied des Michael Stiefel „Dein armer Hauf, Herr . . .“ und schließlich noch das anonyme „In Jesus Namen heben wir an“. Alle übrigen, sowie die meisten Lutherlieder, die erst in den folgenden Jahren entstanden sind, finden sich auch in Schröters Sammlung. Nur sechs Lieder daraus sind nicht dem Babst'schen Gesangbuch entnommen, nämlich die Nummern:

39: Herre Gott dein Göttlichs Wort
40: Ein Kindelein so löbelich
44: Der CIII. Psalm / Nu lob mein Seel den Herren
52: Ich hab mein hertz zu Gott gestellt
53. Der erste Psalm / Beatus vir. In gesangweise verfasset von M. Wolffgango Höpfnero.
55: Aus dem LI. Psalm / Schaff in mir Gott ein reines hertz.

Die Nummern 39 und 40 sind als protestantische Kirchenlieder bekannt; Nr. 52 finden wir bei Zahn[1]), allerdings auf den Text: „Ich hab mein Sach zu Gott gestellt“. Zahn behauptet, die Melodie erstmalig Erfurt 1621 aufgefunden zu haben; es ist daher wahrscheinlich, daß sie, zugleich mit den Nummern 39 und 55, die wir

---

[1]) J. Zahn: Der evangelische Kirchengesang (1892), Bd. II, Nr. 2498c.

nirgendwo haben identifizieren können, von Schröter selbst stammt. Den Prosatext des ersten Psalmes hatte nach Schröters eigenem Zeugnis M. Wolfgang Höpfner „in gesangweise gebracht", d. h. in gereimte Strophen umgedichtet. Auch die Melodie zu diesem Psalmlied, das weder bei Wackernagel[1]), noch Zahn[2]) und Tucher[3]) angeführt ist, scheint von Schröter selbst erfunden zu sein.

Die Satztechnik dieser Choralbearbeitungen entspricht durchaus derjenigen, die Walter im Wittenberger Gesangbüchlein zur Anwendung gebracht hat. Ein c f. ist stets vorhanden. Wir unterscheiden bei Schröter drei Verfahren, ihn zu bearbeiten:

1. der c.f. findet sich rein oder leicht figuriert in einer Stimme
   Im Ganzen: 20 mal.
2. der c.f. wird durch figurale Einschübe unterbrochen, bleibt indessen trotzdem noch auf eine Stimme beschränkt
   Im Ganzen: 15 mal.
3. der c.f. wird durch alle Stimmen durchimitiert
   Im Ganzen: 20 mal.

Wenn man 1. und 2., die ja beide darin übereinstimmen, daß in ihnen der c.f. auf eine Stimme fixiert ist und nur in dieser zum Erklingen gebracht wird — abgesehen von kleineren motivischen Imitationen in den Nebenstimmen —, daraufhin untersucht, welcher Stimme der c.f. zuerteilt ist, so erkennt man, daß bei Schröter wie bei Walter bei Weitem noch die Tenorpraxis im Vordergrunde steht. Denn von insgesamt 35 Tonsätzen erscheint der c f. 22mal im Tenor und nur 14mal im Diskant, wovon eine Nummer, das „Herr Gott dich loben wir" (Nr. 33), als Respons zwischen Tenor und Diskant beiden Stimmen gemeinsam ist. 4mal (in den Nummern 2, 8, 9 und 43) erscheint der c.f. im Quintkanon, wobei der Tenor regelmäßig beteiligt ist. Die Kanons finden sich über solche Texte, die von Luther aus dem Lateinischen übersetzt sind, bei altkirchlichen Hymnen und Psalmliedern. Die altertümliche Kanonbehandlung entspricht der niederländischen Motettenpraxis, die für die ursprüngliche lateinische Fassung dieser Gesänge in Anwendung kam.

Findet sich der c.f. im Tenor, dann ist er meistenteils rein und unverändert[4]). Er wird in längeren, gleichen Notenwerten vorgetragen. Die einzelnen Verszeilen werden durch längere Pausen

---

[1]) Ph. Wackernagel: Das deutsche Kirchenlied (1870).
[2]) J. Zahn: a. a. O.
[3]) G. v. Tucher: Kirchengesänge . . . (1848).
[4]) Vgl. W. Ehmann: Neuausgabe von: „Gott der Vater wohn uns bei", a. a. O.

unterbrochen, wenn sie nicht durch figurale Einschübe von einander getrennt sind (Von 22 Nummern nur 8 mal). Aber auch in diesem Falle bleibt die c.f.-Zeile selbst unverändert. Nur 3 mal (in den Nummern 14, 36 und 50) ist sie selbst melodisch ausgeziert.

Anders verhält es sich, wenn der c.f. im Diskant auftritt. Nur 7 mal erscheint er hier ohne weitere Einschübe und davon nur 3 mal in reiner Form. Im Übrigen ist er figuriert und zwar in der Weise, wie wir sie schon bei den Rhaw'schen Gesängen besprochen haben[1]). Das Initium bleibt, doch der Schluß wird verändert durch die im polyphonen Satze gebräuchliche Diskantklausel[2]).

In den 20 durchimitierten Sätzen ist der c.f. einmal in der Grundtonart ganz vorhanden, aber auf alle Stimmen aufgeteilt. Den größten Anteil an der Imitation haben freilich auch in diesem Falle Tenor und Diskant; doch auch alle anderen Stimmen sind am Vortrag des Chorals beteiligt, dessen einzelne Zeilen sie häufig in die Quinttonart transponieren. Der transponierte c.f. braucht jedoch nicht wie der in der Originaltonart stehende vollständig vorgetragen zu werden. Ein Beispiel hierfür stellt Nummer 52 dar[3]), das vierstimmige Lied „Ich hab mein hertz zu Gott gestellt", dessen Melodie wahrscheinlich von Schröter selbst erfunden ist. Die Stimmen Diskant, Tenor und Baß bringen den ganzen Choral je einmal vollständig in der Originaltonart. Der Alt enthält nur einige Zeilen daraus in der Originaltonart oder in die Unterquint versetzt.

Ein weiteres Beispiel aus dieser Gruppe (Nr. 55) ist deshalb besonders beachtenswert, weil es den hannoveranischen Schulkantoren Andreas Crappius angeregt hat, seine Parodiemesse „Missa ad imitationen cantionis Germanicae Schaffe in mir Gott ein reines Hertz" zu schreiben (1581). Schon Werner[4]) hat die Vermutung ausgesprochen, daß dieser Komposition vielleicht eine Schröter'sche Vorlage gedient habe. Auf einen Beweis seiner Behauptung mußte er aber verzichten, da ihm ein gleichnamiger Tonsatz Schröters nicht bekannt war. Nach einfachem Vergleich ist es mir gelungen, den Beweis für die Richtigkeit der Wernerschen Hypothese zu erbringen: die sechsstimmige große Motette unseres Meisters wird in der Tat in allen ihren Teilen von Crappius übernommen. Auf die einzelnen Phasen des Parodieverfahrens soll hier nicht länger eingegangen werden; doch ist es immerhin bemerkenswert, daß die einzelnen Teile der Missa brevis, der das Credo, Benedictus und Agnus

---

[1]) Siehe oben, S. 48 f.

[2]) Vgl. W. Ehmann: Neuausgabe von „Ach Gott vom Himmel sieh darein", a. a. O.

[3]) Beilage Nr. 1.

[4]) Th. W. Werner: Andreas Crappius . . . (A. f. Mw. V [1923], S. 251 f.

dei fehlen, jeweils die ganze Motette bringen und zwar entsprechend ihrer Länge mit mehr oder weniger Motiven der Vorlage. So übernimmt z. B. das dreiteilige Kyrie die Teilmotive der Motette fast vollständig, während das kurze Sanctus überhaupt erst mit deren 106. Takte einsetzt[1]). Im übrigen entspricht das Parodieverfahren durchaus dem von Werner beschriebenen, auf dessen Ausführungen daher verwiesen sei.

Wie bei Walter und in den Rhaw'schen Gesängen nimmt also auch in Schröters geistlichen Liedern die Tenorarbeit den breitesten Raum ein, während die figurale Diskantpraxis selbst noch hinter den durchimitierten Sätzen zurückstehen muß. Durch das häufige Vorkommen der letzteren, die in Walters deutschen Choralbearbeitungen nur sehr selten gepflegt wurden, ergibt sich, was die motettische und homophone Schreibweise anbelangt, bei Schröter im Vergleich zu Walter ein anderes Bild. Während nämlich dort die homophonen Tonsätze ungefähr doppelt so häufig waren als die motettischen, finden sich akkordisch gesetzte Stücke in Schröters Sammlung nurmehr 8 mal, von denen die Nummern 44 (Nu lob mein Seel den Herren) und 51 (Freut euch, freut euch in dieser Zeit) außerdem im Tripeltakt stehen, was an sich schon nach dem Zeitgebrauch eine Setzweise im einfachen Kontrapunkt bedingte.

Der formale Aufbau der meisten Stücke, abgesehen von einigen durchkomponierten und durchimitierten Liedern, entspricht der Barform im Schema A : B. Der Aufgesang A besteht aus zwei musikalisch gleichbleibenden Stollen, von denen der zweite eine neue Textzeile bringt. Der Abgesang B, der meist beträchtlich umfangreicher ist als der Aufgesang, wird nur einmal gesungen. Ist die Anlage der Choralbearbeitung motettisch und liegt der c.f. im Tenor, dann wird die erste Choralzeile im sukzessiven Einsatz aller Stimmen imitiert, während die Fortsetzung sich freier gestaltet.

Der harmonische Aufbau aller dieser Stücke ist sehr einfach. Deutlich erkennt man bei aller linearen Anlage der Motetten ein Streben nach Klarheit im harmonischen Aufbau. Die Stücke stehen ausschließlich in G oder F und benutzen nur die einfachsten Dur- und Mollakkorde. Akzidentien finden sich im Gegensatz zu den späteren Werken des Meisters nur selten. Der Kantor setzte wahrscheinlich bei seinen Sängern die Kenntnis der Dresseler'schen Klauselregeln voraus, die durchweg auch für die „geistlichen Lieder" zutreffen[2]).

---

[1]) Beilage Nr. 2.

[2]) Gallus Dresseler: Praecepta musicae Poeticae (1563), Cap. VIII, IX. Vgl. B. Engelke: a. a. O. (M.G.Bl. 1914/15, S. 233—241) und H. Birtner: Dissertation a. a. O., Teil II.

Nach dieser Veröffentlichung tritt eine längere Pause in Schröters Schaffen ein. Erst in den siebziger Jahren erscheinen weitere Werke und 1576 eine neue c.f.-Komposition im Druck. Der oben geschilderte Stilwandel zur Kantionalmotette[1]) hat sich in Schröters Schaffen bereits vollzogen. In allen deutschen Kirchenliedbearbeitungen aus den Jahren 1576—1595 bleibt unser Meister den musikalischen Errungenschaften der Madrigalmotette treu, die er aber im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen nur in der lutherischen Choralbearbeitungskunst in Anwendung bringt.

So zuerst im großen deutschen Tedeum, das in der bei Kade[2]) beschriebenen Handschrift aus Zwickau von 1571 und nachher in einem Magdeburger Druck von 1576 vorliegt. Beim Ms. von 1571, das in partiturmäßiger Anlage geschrieben ist, handelt es sich nicht, wie Kade und auch das Riemann-Lexikon vermutet haben, um ein Autograph unseres Meisters. Ein Vergleich der Handschrift mit den eigenhändig unterzeichneten Wolfenbütteler Akten und dem bisher unbekannten Autograph des Ms. Zwickau 104,7, der Komposition über den 127. Psalm, die uns in acht sauber beschriebenen Folioblättern vorliegt unter dem Titel:

> „Octo vocum / Autore Leonhardo Schrötero / Wo der Herr nicht das Haus bauet",

läßt über die Niederschrift des Tedeums durch eine Kopistenhand keinen Zweifel aufkommen.

Vielleicht ist das Ms. von 1571 die Komposition, die Schröter dem Herzog Julius von Wolfenbüttel vor seinem Amtsantritt zugeschrieben hat[3]). Das sorgfältig mit roter Tinte gemalte Titelblatt, die roten Initialen, die saubere Handschrift schenken der Vermutung Wahrscheinlichkeit, daß es sich dabei um ein Widmungsexemplar gehandelt hat. Herzog Julius war der einzige Fürst, zu dem unser Meister in den Jahren 1570—1573 in Beziehung gestanden hat.

Da das Werk schon in verschiedenen Darstellungen[4]) eine eingehende Besprechung und Würdigung gefunden hat, mögen an dieser Stelle ein paar ergänzende Bemerkungen genügen.

Das „Tedeum" ist Schröters erste Komposition, in der er sich der Mehrchörigkeit zuwendet. Es handelt sich hierbei um den doppelchörigen Vortrag des liturgischen Textes in folgender Weise, daß der tiefe Chor die Strophe und der hohe den Respons dazu singt.

---

[1]) Siehe oben, S. 49.

[2]) O. Kade: Ambros V (1882), S. LIII und S. 465—522.

[3]) Siehe oben, S. 27.

[4]) Z. B. bei H. J. Moser: Gesch. d. deutscheu Musik (1921), Bd. I, S. 480; A. Schering: Evang. Kirchenmusik (Hdb. d. Musikwiss., herg. v. G. Adler, 2. Aufl., [1924], S. 393) und F. Blume: Monodisches Prinzip . . S. 45.

Die Anlage des Satzes ist durchaus homophon, sodaß wir mit Blume[1]) von einem „mehrchörigen Kantionalliede" in strengster Akkordik sprechen dürfen, die nur durch gelegentliche kleine Melismen der Mittelstimmen aufgelockert wird. Der c.f. liegt im ersten Chor im Tenor I; der Respons wird vom Diskant II des zweiten Chores gesungen. An besonders hervorzuhebenden Stellen treten beide Chöre zum achtstimmigen Satze zusammen, die liturgische Melodie bleibt in diesem Falle dem Tenor zugeteilt (so z. B. in Strophe XVII, XXI und XXV[2]). Der einzelne vierstimmige Chor wird außerdem gelegentlich zum Trium oder Duum reduziert (z. B. in Vers XXII und XXIII[3]).

Eine weitere große c.f.-Komposition stellt der „12. und 124. Psalm Dauids" dar, der ebenfalls im Jahre 1576 bei Wolfgang Kirchner in Magdeburg gedruckt worden ist. Dieses umfangreiche Werk von insgesamt 15 Choralbearbeitungen zeigt uns unseren Meister schon in hohem Maße unter dem Einfluß moderner Stilmittel. Die einzelnen Verse der drei Gesänge sind durchkomponiert. In den so geschaffenen verschiedenen c.f.-Sätzen überwiegen die homophon angelegten, in denen der c.f. freilich noch meistenteils im Tenor erscheint. Der Übersichtlichkeit halber seien in einer Tabelle die verschiedenen Bearbeitungen jeder einzelnen Strophe aufgezeigt:

I. Der 12. Psalm: „Ach Gott vom Himel sich darein."

1. Strophe: 6 st.; c.f. im 1. Tenor — motettisch
2. „ : 7 st.; c.f. im Tenor — motettisch
3. „ : 8 st.; doppelchörig; c.f. im 1. Tenor — Kantionalstil
4. „ : 5 st.; c.f. im 1. Tenor — Kantionalstil
5. „ : 4 st.; ad aequales; c.f. im 2. Diskant — Kantionalstil
6. „ : 8 st.; doppelchörig; c.f. je im 2. Diskant und 1. Tenor — Kantionalstil.

II. Der 124. Psalm: „Wer Gott nicht mit uns diese Zeit."

1. Strophe: 6 st.; c.f. im 1. Tenor — Kantionalstil
2. „ : 4 st.; ad aequales; c.f. im 1. Diskant — Kantionalstil
3. „ : 8 st.; doppelchörig; c.f. im 1. Tenor — Kantionalstil

III. Das Christliche Kinderlied D. Martini Lutheri.

1. Strophe: 8 st. doppelchörig; c.f. im 2. Tenor — Kantionalstil
2. „ : 6 st; c.f. im 1. Tenor — motettisch
3. „ : 4 st. ad aequales; c.f. im 1. Diskant — motettisch

---

[1]) F. Blume: a. a. O., S. 44f.
[2]) Vgl. O. Kade: a. a. O., S. 499, 510, 519.
[3]) Ebenda, S. 512 und 515.

4. Strophe: 8 st. doppelchörig; c.f. im 1. Tenor — Kantionalstil
5. „ : 8 st.; c.f.=Initium im 1. Diskant, Fortsetzung im 1. Tenor — Kantionalstil
6. „ : 8 st; c.f. bis auf die Anfangszeile zu finden im 1 Tenor; freies Umspielen der Melodie auf ungereimten Text — Kantionalstil.

Wir haben es hier mit der Komposition zweier Lutherlieder von 1524 und des „Christlichen Kinderliedes“ von 1542 zu tun in der textlichen Gestalt, wie sie auch im Babst'schen Gesangbuch zu finden sind. Nur das „Erhalt uns Herr“, von dem bei Babst die ersten drei Strophen angegeben sind, bringt einige Abweichungen von der bekannten Fassung des Textes. Als 5. Strophe erscheint hier nämlich mit der zu jenem Text gehörigen Melodie das Lutherlied „Verleih uns Frieden gnädiglich“, und als 6. Strophe folgt auf die liturgische Melodie des „Erhalt uns Herr“ eine dazu gedichtete freie Strophe auf ungereimtem Text über „Gib unserem Fürsten und aller Obrigkeit“. Es ist wohl möglich, daß sie von Schröter selbst dazu gedichtet worden ist. Merkwürdig jedoch bleibt das Verfahren, den Satz über „Verleih uns Frieden“, der nach alter Magdeburger Sitte das „Christliche Kinderlied“ beschloß[1], wiederum durch eine Choralbearbeitung über den c.f. des „Erhalt uns Herr“ abzulösen; gleichsam ihn durch zwei Strophen dieses Liedes einzurahmen.

Was nun die musikalische Anlage dieser Choralbearbeitungen anbelangt, so offenbart sich das moderne Streben nach größerer Klangentfaltung schon in der Vielseitigkeit der Besetzungen, die in den einzelnen Kompositionen zur Verwendung kommen. Von 15 Tonsätzen insgesamt sind nur drei im üblichen vierstimmigen Satz gesetzt, und selbst diese, die alle „ad aequales“ geschrieben sind, weichen ab vom gewöhnlichen Gebrauch und erzielen eine bestimmte Klangwirkung im Wechsel mit den voll besetzten Chören. Die 8stimmigen Sätze sind weitaus in der Überzahl. Bei fünf von ihnen hat der Verfasser ausdrücklich selbst vermerkt: „Octo vocum / Uff zween Chor“.

---

[1]) Vgl. Ph. Wackernagel: Das deutsche Kirchenlied (1870), Bd. III, Nr. 44 und 45. In einem Magdeburger Einzeldruck des Liedes von 1542 folgen einander die Strophen: Bewyse dyne macht (heute 2), Erholt uns Herr (heute 1), Godt, hilge Geist und Vorlene uns freden ...

Vielleicht ist es nicht uninteressant, daß auch schon B. Resinarius in der Rhaw'schen Sammlung (Nr. LXXXVII) ein durchkomponiertes „Erhalt uns Herr“ vertont hat, dem er ebenfalls ein „Verleih uns Frieden“ folgen läßt. Ein weiteres strophenweise durchkomponiertes 3, 4 u. 5 st. „Erhalt uns Herr“, dem das lateinische „Da pacem“ folgt, findet sich als Nr. VIII in den „Praecationes aliquot a W. Figulo (Lipsiae 1553). Es wäre immerhin möglich, daß Schröter diese Bearbeitung gekannt hat.

Schröter verwendet hier in noch weit größerem Maße als im Tedeum von 1576 die neuen Stilmittel des Kantionalliedes im akkordischen Satz und der Kantionalmotette, in welcher der an sich homophone Satz durch die c.f.-freien Stimmen kontrapunktisch belebt wird. Von 15 Nummern sind nur noch vier rein motettisch gehalten; die übrigen stehen deutlich unter dem Einfluß der Madrigalmotette. Es ist bezeichnend für Schröters Traditionalismus, daß er nur selten die schlichte Form des vierstimmigen, streng akkordischen und isorhythmischen Kantionalliedes gepflegt hat, wie sie am typischsten in Osianders „Funfzig geistlichen Liedern ... auf contrapunktsweise" (1586) ausgeprägt ist. Im Allgemeinen belebt er den starren Bau durch scheinpolyphone Mittel. Hierin offenbart er sich als Schüler der Niederländer, vor allem Lassos, in dessen Werk sich die niederländische Motettenpraxis mit der italienischen Madrigalkunst am reinsten verschmolzen hat [1]).

Zugleich erkennt man in diesen Schröterschen Choralsätzen den Weg, der vom Choralsatz eines Walter zu den großen klangprächtigen Choralbearbeitungen von Praetorius und Schütz hinüberführt. Die liturgische c.f.-Bearbeitung steht in Schröters Sätzen zwar noch im Vordergrunde der Komposition, aber der c.f. bleibt nicht unangetastet, wie dies noch in den geistlichen Liedern von 1562 der Fall war. Er wird jetzt zugunsten der Textverdeutlichung in freier Weise abgebogen und verändert.

Zwar überwiegt auch hier noch die Tenor-c.f.-Praxis. Nur fünfmal findet sich der c.f. im Diskant und davon zweimal mit dem Tenor gemeinsam. Trotz der Tenorlage aber ist der c.f. häufig durch figurierte Einschübe an den Hauptzäsuren unterbrochen, die nicht bloß melismatisch sind, sondern auch Textwiederholungen bringen; Wiederholungen einzelner Zeilen, das erste Mal im choralen Rhythmus, die nächsten Male aber mensuriert und figuriert, sind nicht selten. Wie Moser [2]) nachgewiesen hat, ist eine solche Wiederholung bei gleichbleibendem Text um der Melodie willen eine typisch romanische Stileigentümlichkeit, die zur germanischen Stollenwiederholung in der Barform wegen der Überfülle des Textes in schroffstem Gegensatz steht. Meister wie Le Maistre, Scandellus und Lasso [3]) haben sie über die italienische Villanellenkomposition auch nach Deutschland gebracht und auf die größeren Formen übertragen. Daß auch Schröter diesem neuen Wort-

---

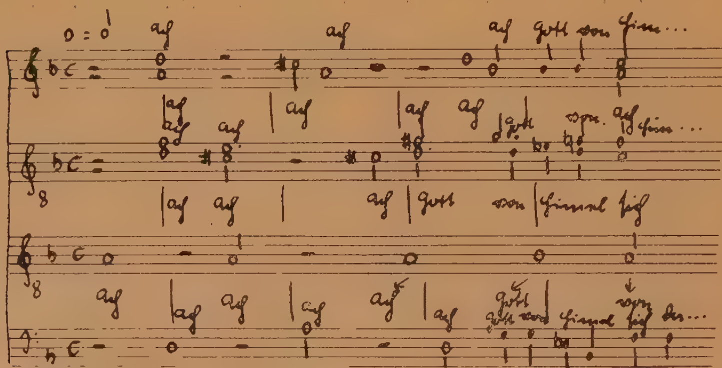
[1]) Vgl. H. Birtner: a. a. O., S. 478.

[2]) H. J. Moser: Das deutsche Chorlied zwischen Senfl und Haßler ... (Jahrb. d. Musikbibl. Peters 1928, S. 54).

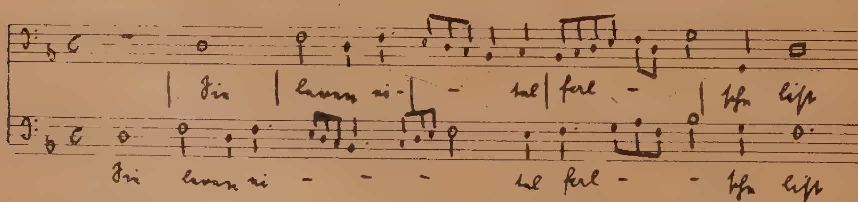
[3]) Vgl. z. B. in Lassos: „Newen Teutschen Liedlein" von 1576 (G. A. Bd. 18), Nr. I, 1, (Vater unser im Himmelreich), wo der c.f. mit figuralen Klauseln dem Tenor zuerteilt, und die Schlußzeile fünfmal wiederholt ist.

Ton=Verhältnis in der spezifisch deutschen Choralkunst Tribute zollt, ist charakteristisch für seine allmähliche Lockerung von der streng dogmatisch gehaltenen Choralkunst seiner Frühwerke. Ein weiterer Beweis dafür ist auch die figurale Ausschmückung des c.f. Selbst wenn dieser dem Tenor zuerteilt ist, kommen gelegentlich melismatische Veränderungen vor, ohne daß vorher die originale Fassung der Melodie wiedergegeben worden wäre.

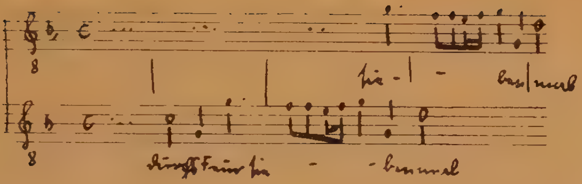
Schröters textauslegende Absichten lassen sich weiterhin in gewissen satztechnischen Mitteln nicht verkennen. So beginnt z. B. die erste Strophe des 12. Psalmes mit einem dreifachen „Ach", welches abwechselnd vom Tenor und den übrigen Stimmen vorgetragen wird, sodaß es also im Ganzen sechsmal erklingt, bevor der eigentliche Vortrag des Chorals beginnt:



oder die Nebenstimmen, die selbst nicht am Choralvortrag beteiligt sind, bringen an textlich betonten Stellen lange Melismen; wie z. B. im imitatorischen Einsatz der zweiten Strophe des 12. Psalmes „Sie leren eitel falsche list" auf den Worten „eitel" und „falsche":



oder im Alt I und II im fünften Teil desselben Liedes beider Stelle „sieben mal":



Rein äußerlich merkt man dem ganzen Druck eine größere Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit in der Textunterlegung an; die Worte sind den dazu gehörigen Melismen deutlich zugeteilt, sodaß keine Verwechslungen möglich sind.

Auch die Akzidentien hat der Komponist genau vorgeschrieben: alle Kreuze und Bes sind sorgfältig gesetzt. Nicht selten finden sich chromatische Bildungen aus Gründen der Textinterpretation. (Vergleiche z.B. den mitgeteilten Anfang des 12. Psalmes!)

Mit diesen Tonsätzen sowie mit den Weihnachtsliedlein von 1586/87 rückt Schröter satztechnisch sehr in die Nähe des großen Wolfenbütteler Kapellmeisters Michael Praetorius. Freilich ist dieser in seinen Choralbearbeitungen noch weitergegangen als unser Meister; er hat in seinen Kantionalmotetten über lutherische Kirchenlieder die Entwicklung, die sich bei unserem Meister bereits angebahnt hat, vollendet. Rein äußerlich steht dem Verfasser der „Musae Sioniae" (besonders in deren ersten Bänden) in den meisten Fällen ein sehr großer Klangkörper zu Gebote; doppel- und dreichörige Sätze, die bei Schröter immerhin zu Seltenheiten gehörten, finden sich bei Praetorius sehr häufig. Auch ist bei ihm der Kantionalstil voll ausgebildet; ein reicher und rascher Wechsel homophoner und imitatorisch gehaltener Gruppen, die von den verschiedenen Chören gegeneinander ausgespielt werden, charakterisiert seine Choralsätze. Vor allem aber ist in den meisten Fällen ein fortlaufender c.f. aufgegeben. Die Wiederholung einzelner Zeilen der Melodie wegen, die bei Schröter nur zur Bekräftigung der Schlußzeile herangezogen worden war, wird bei Praetorius zur Regel. Ein c.f. ist zwar auch bei ihm vorhanden, aber die einzelnen Zeilen sind weit von einander getrennt und häufig verschiedenen Stimmen zugeteilt. So kommt es zu den in Bezug auf Umfang und Stimmigkeit sehr ausgedehnten Choralsätzen, die von einer kurzen Walter'schen Choralbearbeitung stilistisch sehr verschieden sind, aber in ihrer geistigen Haltung, in der Verkündigung des Gotteswortes, auf gleichem Boden stehen[1]).

---

[1]) Vgl. z.B. in den Musae Sioniae I (G. A. Bd. I, 1928) das doppelchörige „Ach Gott vom Himmel sieh darein" (Nr. XI) oder in Bd. III (G. A. Bd. III, 1930) das doppelchörige „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit" (Nr. XVII) mit den Schröter'schen Bearbeitungen der beiden Lieder!

Die erste lateinische c.f.-Vertonung, die wir von Schröter besitzen, das „Canticum sanctorum... Te deum laudamus“ von 1584, ist unglücklicherweise unvollständig, und zwar fehlt ausgerechnet der Tenorband, der uns über die c.f.-Technik unseres Meisters in einem lateinischen Satz hätte Auskunft geben können. Allem Anscheine nach handelte es sich um eine motettische Vertonung des Tedeums und zwar in der Weise, daß immer nur ein Vers um den andern (Vers 2, 4, 6 etc. bis 28) komponiert wurde, während die dazwischen liegenden Strophen, vor allem auch die Intonation des Tedeums, choraliter vorgetragen wurden. Dem Tedeum schließt sich die Vertonung der „Versus Alleluiatici Dominica IV. Adventus: Veni domine et noli tardare“ in scheinpolyphonem Satz an, in welchem motettische Teile im Dupel- mit homophonen im Tripeltakt abwechseln.

Die Besetzung der einzelnen Verse ist schwankend; neben sechsstimmigen Sätzen (die allerdings bei vorhandenem Tenor sich wohl zum achtstimmigen Satz erweitern würden) finden sich auch geringer besetzte und selbst Bicinien zwischen Alt und Baß (Vers 26). Doch scheinen auch diese nicht vollständig zu sein und würden sich wohl mindestens zum Tricinium erweitern, wenn der Tenor vorhanden wäre. Die fehlende Diskantklausel in der Kadenz läßt darauf schließen, daß noch eine weitere Stimme vorhanden gewesen sein muß. —

Die „Newen Weinacht Liedlein“ von 1586/87 sind das nächste c.f.-Werk Schröters und zugleich die letzte größere Choralsammlung mit deutschem Text. Alle Ansätze zu reicherer Klangentfaltung sind hier aufs Großartigste ausgebaut. Es ist nicht verwunderlich, daß diese Tonstücke Schröters, zusammen mit den freilich völlig anders gearteten Hymni sacri, alle Forscher des 19. und 20. Jahrhunderts mit Begeisterung erfüllt haben. Sie waren schon zu Lebzeiten des Komponisten allerseits bekannt und geschätzt[1]) und sind sogar in einer schon zu Lebzeiten des Meisters angefertigten Prachtausgabe erhalten Auch stellt die einzige Neuausgabe eines vollständigen Werkes von Schröter die von Engelke redigierte Veröffentlichung der Weihnachtsliedlein dar.

Es handelt sich bei dieser Sammlung altdeutscher Weihnachtslieder durchwegs um c.f.-Bearbeitungen größeren Stiles. In den 16 Sätzen auf zehn verschiedene c.f. überwiegt die Vierstimmigkeit. Wie Engelke im Vorwort zu seiner Neuausgabe bemerkt, waren diese Weihnachtslieder der Sitte des „Umsingens“ der Kurrendaner ange-

---

[1]) So wissen wir z. B. durch R. Eitner, daß der Altenburger Kantor Paulus Köhler ein Exemplar davon besessen hat, das seine Erben 1592 an die Stadt verkauften, von welcher es sein Nachfolger Balthasar Tham für die Altenburger Schule übernahm.

paßt, die sich in kleinere Gruppen aufteilten, um in den verschiedenen Stadtteilen Magdeburgs die allbekannten Weihnachtsgesänge vor den Türen zu singen. Aus diesem Grunde fordern die Stücke nur einfache Besetzung. Die wenigen fünf- und achtstimmigen Sätze der Sammlung genügten für den Bedarf in der Ulrichskirche selbst, wo der ganze Schülerchor zusammentrat, um mit voller Stimme das Lob des Herrn zu singen. Die vier achtstimmigen Choralsätze, die Nummern 3, 5, 15 und 16, sind daher bei weitem die klangprächtigsten und erfordern einen geübten Chor zu ihrer Ausführung. Da Winterfeld[1]) diesem Werke Schröters eine eingehende Betrachtung gewidmet hat, mögen ein paar ergänzende Bemerkungen genügen.

Die kantionalmäßige Außenstimmenherrschaft, die in den Choralbearbeitungen von 1576 noch hinter dem Tenor-c.f. hatte zurückstehen müssen, tritt nun in den Vordergrund. Bei den 16 Nummern erscheint der c.f. 12mal im Diskant und nur 6mal im Tenor. Die Nummern 12 und 16 bringen den c.f. in beiden Stimmen, und zwar ist die Nummer 12, das fünfstimmige „Lobt Gott, jr Christen alle gleich"[2]), deshalb noch besonders beachtenswert, weil es ein Beispiel für „latente Mehrchörigkeit" bietet. Ein drei- und fünfstimmiger Chor wechseln miteinander ab; der erstere trägt jeweils die ganze Choralzeile vor, die dann vom zweiten fünfstimmig wiederholt wird. Im ersten Chor ist der Diskant Träger der Melodie, die er im zweiten dem Tenor überlassen muß. — In Nummer 16 handelt es sich wieder nur um einen responsorialen Vortrag des Liedes „In dulci jubilo". Im höheren Chor singt der zweite Diskant „In dulci jubilo", worauf der Tenor des tiefen Chores mit „nun singet und seid froh" antwortet. „Unsers Herzens Wonne" steht im achtstimmigen Satze; bei der folgenden Zeile trennen sich die beiden Chöre wieder, diesmal aber — ein Beweis dafür, daß es sich um latente, nicht räumlich getrennte Mehrchörigkeit handelt — ergeben sich andere Stimmengruppierungen: Diskant I und II, Tenor I des ersten Chores treten mit Alt I des zweiten zusammen zum vierstimmigen Satz, der wiederum von achtstimmigen Stellen abgelöst wird. Die Setzweise entspricht der des mehrchörigen Kantionalliedes. Die Anlage ist durchaus homophon und wird nur durch gelegentliche Melismen auf bedeutsamen Worten lebendig gestaltet.

Der c.f. erscheint dreimal figuriert, im Übrigen immer rein und unverändert. Die Texte und Melodien der bearbeiteten Choräle finden sich nur gelegentlich bei Babst. Die meisten entstammen altem Volksliedschatz, nur drei Tonsätze vertonen weniger bekannte Weisen:

---

[1]) G. v. Winterfeld: a. a. O., Bd. 1, S. 341.

[2]) Ebenda, Beispielband 1, Nr. 42. In Engelkes Neuausgabe Nr. 10.

Nr. I: Helfft mir Gotts Güte preisen, dessen Melodie, wie Zahn[1]) nachgewiesen hat, erstmalig in der von Wolfgang Figulus veranstalteten Weihnachtsliedersammlung von 1575: „Vetera et nova carmina sacra et selecta ... 20 artige und kurtze Weynachts Liedlein ..“ auftritt.

Nr. X: Hört zu und seid getrost nu findet sich zuerst in Valentin Trillers: „Ein Christlich Singebuch für Layen und Gelerten“ (1559)[2]).

Nr. VIII: Freut euch, jr lieben Christen haben wir bereits als Schröters eigene Schöpfung erkannt, obgleich Tucher[3]) es erst dem Michael Praetorius zuschreiben will. —

Weit anders stellen sich uns die „Hymni sacri“ dar, die zugleich mit den Weihnachtsliedlein im Jahre 1587 im Druck erschienen sind. In ihnen zeigt sich Schröter als ein Meister der niederländischen Motettenkunst wie kein zweiter seines Zeitalters. An die Stelle der klangprächtigen Tonstücke der vorangegangenen Werke tritt die reiche und gewaltige Kunst der polyphonen „Choral-Motette“, wie sie von den späten Niederländern gepflegt worden war. Schon Winterfeld[4]) rechnet diese „Motetten größten Stiles zu den besten Tonwerken des 16. Jahrhunderts“ überhaupt. Leichtentritt[5]) spricht über sie von „Senfl'scher Polyphonie“, Moser[6]) von „Senfl'scher Liniendurchkreuzung“.

Schröter hatte, wie wir gesehen haben, nach altem Brauch seine Tätigkeit mit der Komposition deutscher Kirchenlieder begonnen; mittlerweile aber hatte sich deren Bestand so sehr vergrößert, daß der Bedarf für Kirche und Schule bei weitem gedeckt war. So hielt es unser Meister nun für angebracht, sich auch einmal wieder der Vertonung lateinischer Motetten zuzuwenden, die man so lange beiseite gelegt hatte. Schröter schreibt selbst in der Vorrede des Werkes von den Gründen, die ihn zur Komposition veranlaßt hätten:

„... Nescio quo fato accidit / ut ad Ecclesiasticos cantus exornandos tam pauci animum hactenus applicaverint. Nam non ita multa in hoc genere extant hodie cantilenae / quarum in Ecclesia Christi per Festa maxime solemnia usus est. Hac de re ... nuper Hymnos aliquot / usitatis Ecclesiae Christianae festis ac temporibus accomodatos (pro tempore et pro sanctis!) composui ...“

---

[1]) J. Zahn: a. a. O., Bd. III, Nr. 5264b.
[2]) Ebenda, Bd. I, Nr. 344c.
[3]) G. v. Tucher: a. a. O., S. 406.
[4]) C. v. Winterfeld: a. a. O., S. 341.
[5]) H. Leichtentritt: Geschichte der Motette (1908), S. 321.
[6]) H. J. Moser: Gesch. d. deutschen Musik (1921) Bd. I, S. 480.

Mit der allgemeinen Rückneigung zum Lateinischen, die sich auch im protestantischen Lager in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bemerkbar machte und die z. B. einen Niederschlag fand in Lucas Lossius' Rückübersetzung lutherischer Kirchenlieder in die lateinische Sprache[1]), hat diese Hymnenvertonung Schröters wenig zu tun. Hier handelt es sich nur darum, den alten Schatz des niederländischen Motettengutes durch neue Kompositionen zu erweitern, nicht aber, die deutschen Gesänge wieder aus der Kirche zu verdrängen.

Die Hymni sacri sind Choralmotetten reinsten Stiles und stehen stilistisch auf dem Boden der niederländischen Motetten, wie sie Walter in wenigen Sätzen auch in das Wittenberger Gesangbuch von 1524 übernommen hatte. Der Choral wird als c.f. in einer, oder als Kanon in mehreren Stimmen vorgetragen, wenn er nicht durchimitiert in allen Stimmen erscheint. Jede einzelne Zeile des Chorals wird von den Nebenstimmen so lange imitiert und umspielt, bis der Tenor (beim Kanon die letzte c.f.-tragende Stimme) eine neue Zeile vorträgt. Die einzelnen so entstandenen „clausulae“ sind nicht scharf von einander geschieden, sondern gegenseitig überbrückt, da die einzelnen Stimmen nicht gemeinsam kadenzieren, sondern ebenso nach einander den kadenzierenden Abschluß bringen, wie sie imitatorisch begonnen haben. Echt niederländisch ist die häufige Verwendung des Dupel- und Tripelkanons.

In den 28 lateinischen Hymnen findet sich dem Zuge der Zeit entsprechend der c.f. häufiger im Diskant (9 mal) als im Tenor (8 mal). Im Kanon erscheint er 5 mal, 2 mal davon im Tripelkanon[2]), und meist sind auch hier Tenor oder Diskant beteiligt. 5 mal ist der c.f. durch alle Stimmen durchimitiert; einmal wandert er durch die Stimmen Tenor, Diskant, Quinta vox und Baß[3]) und ist einmal schließlich noch der Sexta vox zugeteilt. Im Gegensatz zu den letztveröffentlichten deutschen c.f.-Bearbeitungen überwiegt hier die reine Form des c.f. Nur viermal erscheint er mit Einschüben und ebenso oft figuriert. Ist der figurierte c.f. zwei oder mehreren Kanonstimmen zugewiesen, dann werden auch die Einschübe von allen Stimmen wörtlich wiederholt.

Die Melodik zeichnet sich wegen des zähen Festhaltens an den Kirchentonarten durch größere Herbheit aus. Der harmonische Wohlklang hat hier dem Komponisten offensichtlich weniger am

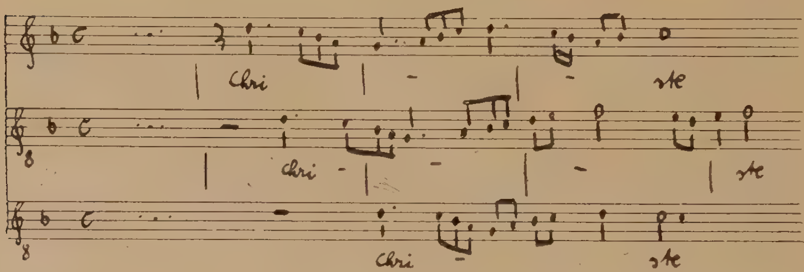
---

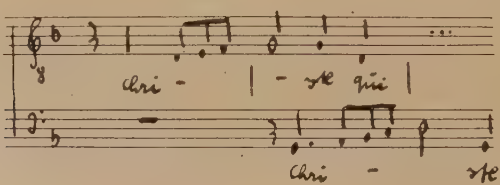
[1]) L. Lossius: Psalmodia, hoc est cantica sacra veteris ecclesiae selecta (Erste Aufl. 1553).

[2]) Nr. 24: Veni creator spiritus u. Nr. 28: O lux beata trinitas.

[3]) Nr. 6: A solis ortu (5 stimmig).

Herzen gelegen als der lineare Fluß der einzelnen Stimmen. Die Nebenstimmen nähren sich durchwegs von Choralsubstanz, trotzdem sie gelegentlich auch freie Thematik aufweisen. Die Abhängigkeit vom c.f. ist am Anfang des Satzes am größten; im weiteren Verlauf werden die Stimmen freier. Im Allgemeinen läßt sich bei den lateinischen Sätzen eine größere Abhängigkeit aller Stimmen vom c.f. feststellen als in den deutschen. Vor allem ist auch der Baß an den Imitationen rege beteiligt. Die Außenstimmen sind unter einander ebenfalls gebunden und bringen manchmal kanonische Bildungen unabhängig vom Choral. So tragen z. B. zu Beginn des achtstimmigen „Christe qui lux es" die Stimmen 1. Diskant, 2. Alt und 5. Vox ein freies Anfangsthema vor, während 1. Alt und Baß andererseits, allerdings in weitem Abstand, ein Gegenthema dazu bringen, das im weiteren Verlauf noch von der 5. vox aufgegriffen wird:





Kanonische Engführungen sind sehr beliebt; selten beträgt der Abstand der einzelnen Kanonstimmen von einander mehr als 1 oder 1½ Takte. Nur im „Canon Trinitatis in unitate" (Einklang) des „O lux beata Trinitas" sind die drei c.f.-tragenden Stimmen, um der aus der niederländischen Motettenpraxis übernommenen Kanonsymbolik vollauf gerecht zu werden, je drei Takte weit voneinander entfernt. Der einmal gegebene zeitliche Abstand wird

streng gewahrt, selbst in den etwaigen Einschüben; auch bleibt der Wert der einzelnen Noten in allen Stimmen der gleiche[1]). —

Die Hymni sacri sind das letzte große c.f.-Werk unseres Meisters. Die schlichten Weihnachtslieder, die im Jahre 1595 noch folgten, sind im einfachsten akkordischen Satz geschrieben und unterscheiden sich von den vierstimmigen Kantionalliedern des Lucas Osiander nur dadurch, daß auch in ihnen der c.f. noch im Tenor und nicht in der Oberstimme liegt. Die streng gewahrte homophone Schreibart erfüllt im Übrigen alle von Osiander gestellten Bedingungen.

Übrigens handelt es sich bei den „Drei Weinachten Liedern ... gestellet durch M. Bonauenturam Albrecht" im Grunde nur um zwei Tonsätze. Zwar hat Albrecht drei Lieder mitgeteilt:

1. Als Gott aus nichts erschaffen war
2. Ein new Liedt wir wol singen
3. Von himel rab auff erden flog,

aber die beiden ersten sind auf eine Melodie zu singen „Im Thon / Von Gott wil ich nicht lassen", während das dritte Lied im fünfstimmigen Satz auf die Melodie des „Vom Himmel hoch da komm ich her" gesetzt ist. —

Wenn wir rückschauend die verschiedenen c.f.-Werke unseres Meisters mit einander vergleichen, so ergibt sich das deutliche Bild seiner stilistischen Entwicklung. Schröter bleibt sein Leben lang der Tradition der protestantischen Altmeister verbunden. Als ein ihrer würdiger Schüler erweist er sich in den „55 geistlichen Liedern", die weitaus am engsten zu den liturgischen Werken des Wittenberger Gesangbüchleins in Beziehung zu bringen sind. Später macht er sich freier von der alten Schule, aber nur, was die äußerlichen Stilmittel anbelangt. In ihrer geistigen Haltung und Choralverbundenheit stehen auch seine Spätwerke durchaus noch auf altlutherischem Boden. Aller künstlerische Einschlag tritt hinter der Macht des im Choral vergegenwärtigten Gotteswortes zurück.

Stilistisch übernimmt Schröter mehr und mehr die Neuerungen der italienischen Madrigalkomposition, allerdings in abgeleiteter Form. Er selbst hat keine unmittelbare Verbindung zur italienischen Kunst, sondern lernt diese erst auf dem Umweg über die Niederländer kennen, die selbst in Italien geweilt haben, aber neben allen italienischen Anregungen die Traditionen ihrer eigenen Heimat keines-

---

[1]) Vgl. dagegen die deutschen Kanonbearbeitungen der „55 geistlichen Lieder", in denen der c.f. in den Kanonstimmen häufig verschieden mensuriert war und auch der Abstand der einzelnen Kanonzeilen von einander beinahe von Zeile zu Zeile wechselte. Der Kanon über „Komm Gott Schöpfer" von 1562 mutet schon durch das Vorkommen der Landinoklausel (Sexta vox, Takt 16) gegenüber dem flüssigen Satz von 1587 sehr altertümlich an.

wegs vernachlässigten. Schröter verdankt es wohl den Bemühungen seines Magdeburger Vorgängers Gallus Dresseler, mit den neuen musikalischen Ideen bekannt geworden zu sein[1]). Da sich die im Kantionalstil angelegten Kompositionen Schröters seit seiner Übersiedelung nach Magdeburg häufen, dürfen wir wohl diesen Stilwandel auf dessen Einfluß zurückführen. Nur die rein motettisch gehaltenen Hymni sacri schließen sich aus von dem sonst überall zu erkennenden Streben nach harmonischem Wohlklang und melodischer Glätte, nach Reichtum des Ausdrucks und Vielseitigkeit der Klangentfaltung. Da es sich bei ihnen aber um lateinische Kompositionen handelt, darf deshalb noch nicht von einem Rückschritt in Schröters musikalischer Entwicklung gesprochen werden. Die protestantischen Meister haben in ihren lateinischen Kompositionen keinen neuen Stil geschaffen, sondern nur die niederländische Tradition weitergeführt. So mußte auch Schröter hier bestrebt sein, die einzige Setzweise, die für solche Werke in Betracht kam, nämlich die der Motette, selbst in Anwendung zu bringen.

---

[1]) Siehe oben, S. 32.

Schlußwort

Wenn wir in einer zusammenfassenden Betrachtung das Leben und Wirken Schröters mit dem der anderen Kantoren des 16. Jahrhunderts vergleichen, so erkennen wir gewisse Verschiedenheiten.

Während die meisten Kantoren damaliger Zeit den niederen Volksschichten entstammten und nur eine mangelhafte Schulbildung genossen, war Schröter der Sohn eines gebildeten und hochangesehenen Vaters, der ihm eine äußerst sorgfältige Erziehung angedeihen ließ. Schröter durfte die berühmtesten Schulen besuchen, in denen er sich eine umfassende Bildung aneignete. Zudem vermittelte ihm sein Vaterhaus den Umgang mit gelehrten und gebildeten Menschen. Solches Wissen und solche Erfahrung mußten ihm in seinem Berufe zugute kommen.

Schröter selbst hat oftmals in seinen Vorreden ausdrücklich hervorgehoben, was er als sein Amt betrachtete: der Kirche und Schule zu dienen. Er erfüllte seine Kantorpflichten in der musikalischen Unterweisung der Schulknaben, in der Leitung des Chores und in der Komposition zahlreicher Werke für die kirchlichen Feierlichkeiten, die der „chorus musicus" verschönern half. Allerdings hat Schröter der theoretischen Seite des Unterrichts weniger Interesse entgegengebracht als andere Kantoren seiner Zeit. Er selbst hat kein einziges „Compendium Musices" verfaßt, sondern sich im Unterricht der schon vorhandenen Lehrbücher bedient. Ihn drängte es, auf kompositorischem Gebiet Neues zu leisten; er ist somit weniger Lehrer als schöpferischer Künstler: die Komposition ist sein eigentliches Arbeitsfeld.

Schröters künstlerisches Schaffen bewegt sich durchaus in den von Johannes Walter eingeschlagenen Bahnen. Sein Werk ist ausschließlich geistlich und in den Dienst von Kirche und Schule gestellt. Die weltlichen „Schandlieder", die „Cantiones Gallicae et Italicae", die „molles et voluptarias sententias continent, quae cum canentis tum audientis animum grauiter lacessunt", finden in seinem Schaffen keinen Raum. Er ist nur bestrebt, mit seinen Kompositionen den Schöpfer zu verherrlichen. Dieses Ziel läßt ihn als den wahrlich würdigen Nachfolger seiner berühmten Vorgänger erscheinen. Er ist der treue Überlieferer der alten Traditionen und führt die mit Johannes Walter einsetzende Entwicklung fort zu den Großmeistern des 17. Jahrhunderts, Praetorius, Schein und Schütz, deren Werke der frühprotestantischen Kirchenmusik die Krone aufsetzen sollten.

Verzeichnis der wichtigsten zu dieser Studie herangezogenen Literatur

Allgemeine Geschichte

P. Albinus: Commentarius novus de Misnia (1580).
G. Fabricius: Annales urbis Missniae (1569).
F. W. Hoffmann: Geschichte der Stadt Magdeburg (1585).
A. W. Manitius: Die Einführung der Reformation in Annaberg (1840).
W. Preger: Matthias Flacius Illyricus und seine Zeit (1861).
L. v. Ranke: Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation (1839—1847).
A. D. Richter: Chronika der . . . Bergstadt St. Annaberg (1746).
J. L. Rüling: Geschichte der Reformation zu Meissen (1839).
Wagner-Grobe: Chronik der Stadt Saalfeld (1867).
Ch. F. Wilisch: De Annaebergensium vicinarumque ecclesiarum ephoris (1717).

Einzeldarstellungen

Baumgarten-Crusius: De Georgii Fabricii . . . Vita et scriptis (1839).
O. Clemen: Kleine Beiträge zur sächs. Gelehrtengeschichte (Neues Archiv für sächs. Geschichte XXVIII, S. 133).
K. G. Dietmann: Chursächs. Priesterschaft (1752).
Enders-Kawerau: Luthers Briefwechsel (1884).
G. Flathe: St. Afra, Geschichte der königlich sächsischen Fürstenschule zu Meißen (1897).
K. Gödecke: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung (1859).
O. von Heinemann: Die herzogliche Bibliothek zu Wolfenbüttel (1894).
H. Holstein: Das altstädtische Gymnasium zu Magdeburg (Jahrbücher für Philologie und Pädagogik II, 1884).
O. Kius: Das Stipendiatenwesen in Wittenberg und Jena . . . (Zeitschrift für historische Theologie XXXV, 1865).
M. A. H. Kreyssig: Afraner Album (1876).
" " " : Album der evangelisch-lutherischen Geistlichkeit im Königreich Sachsen (1885).
Martin Luther: Von ordenung gottis diensts ynn der gemeyne (1523).
" " : Formula Missae (1523).
" " : Deudsche / Messe und ordnung Gottis / Dienst (1526).
G. Lütke: Leben des Georg Rollenhagen (1846/47).
G. Mertz: Das Schulwesen der deutschen Reformation (1902).
M. J. A. Müller: Versuch einer vollständigern Geschichte der Fürsten- und Landschule zu Meißen (1787).
H. Preuß: Martin Luther, der Künstler (1931).

R. Richter: Die Schulkomödie in Saalfeld (1864).
E. Spranger: Luther Kultur und Erziehung, (1923).
W. Thilo: Ludwig Helmbold nach Leben und Dichten (1856).
R. Vormbaum: Die evangelischen Schulordnungen des 16. Jahrhunderts (1860).

Musikgeschichte

H. Birtner: Joachim a Burck als Motettenkomponist. Handschriftliche Dissertation (1924).
„ „ : Ein Beitrag zur Geschichte der protestantischen Kirchenmusik im 16. Jahrhundert, dargestellt an Joachim a Burck (Z.f.Mw. X, 1928, S. 457 ff.).
F. Blume: Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik (1925).
„ „ : Die evangelische Kirchenmusik (1931) (Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von E. Bücken).
B. Engelke: Geschichte der Musik im Dom von den ältesten Zeiten bis 1631 (M.G.Bl. 1913).
„ „ : Einige Bemerkungen zu Dresslers Praecepta musicae poeticae. (M.G.Bl. 1914/15).
„ „ : Musikalisches aus Unsers Hergotts Kanzlei. (Unsers Hergotts Kanzlei ... hrsg. von H. Danneil, 1924, S. 159 ff.)
W. Flechsig: Thomas Mancinus, der Vorgänger vor Praetorius im Wolfenbütteler Kapellmeisteramt (1933).
H. Funck: Martin Agricola. Ein frühprotestantischer Schulmusiker (1933).
H. Grössel: Georgius Otto. Ein Motettenkomponist des 16. Jahrhunderts (1933).
W. Gurlitt: Michael Praetorius Creuzbergensis (1914).
„ „ : Historische Einleitung zu Mich. Praetorius, Sämmtliche Orgelwerke, hrsg. von K. Matthaei, Wolfenbüttel (1930).
„ „ : Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit (Lutherjahrbuch 1933).
O. Kade: „Dedikationes“ im geheimen Staatsarchiv Dresden (M.f.Mw. X, 1878).
„ „ : Ambros' Musikgeschichte Bd. V, S. LII—LXII, (1882).
„ „ : Die ältere Passionskomposition ... (1893).
G. Kraft: Johann Steuerlein (Z.f.Mw. XIII, 1931, S. 425 ff).
H. Leichtentritt: Geschichte der Motette (1908).
R. von Liliencron: Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste (1893).
H. J. Moser: Geschichte der deutschen Musik (1930).
„ „ „ : Paul Hofhaimer (1929).
„ „ „ : Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums (1931).
G. Pietzsch: Sethus Calvisius und Johann Kepler. (Die Musikpflege, Jg. 1930, S. 388 ff.)
„ „ : Bildung und Aufgaben des Kantors im Mittelalter und Frühprotestantismus (Die Musikpflege, Jg. 1933, S. 221 ff.)
A. Pirro: Bach, sein Leben und seine Werke. Übersetzt von B. Engelke (1921).
F. Sannemann: Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts (1904).

A. Schering: Die evangelische Kirchenmusik (Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von G. Adler, S. 393 ff.)

„ „ : Aufführungspraxis alter Musik (1931).

G. Schünemann: Geschichte der deutschen Schulmusik (1928).

J. Smend: Das evangelische Lied (1924).

O. Taubert: Geschichte der Pflege der Musik in Torgau (1868).

E. R. Vollhardt: Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen (1899).

Ph. Wackernagel: Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im 16. Jahrhundert (1855).

„ „ „ : Das deutsche Kirchenlied (1870).

A. Werner: Die im Anhalter Hausarchiv zu Zerbst aufgefundenen Musikalien (Z.f.Mw. II, 1919).

T. W. Werner: Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels (1911).

„ „ „ : Andreas Crappius (A.f.Mw. V, 1923).

G. von Winterfeld: Geschichte des evangelischen Kirchengesanges (1843).

J. Zahn: Der evangelische Kirchengesang (1892).

H. Zenck: Sixtus Dietrich (1928).

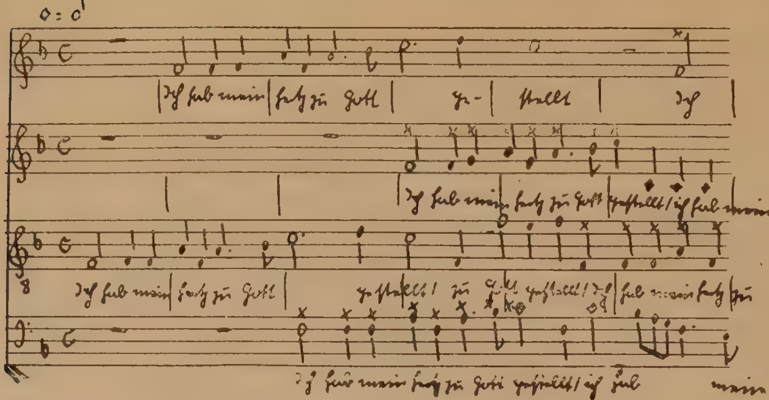
Lebenslauf

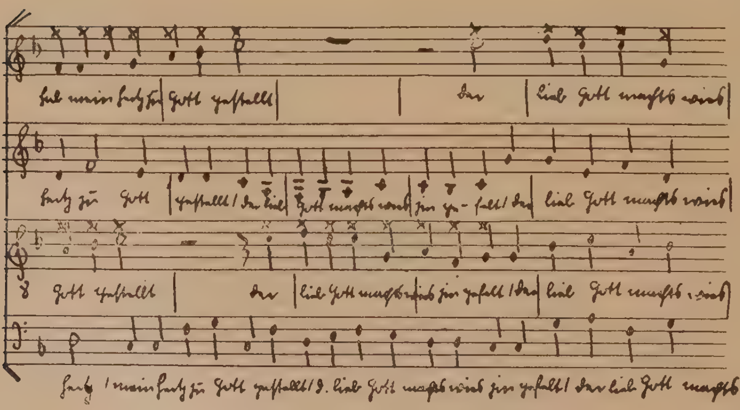
Ich, Gertrud Hofmann, wurde am 2. April 1910 als Tochter des jetzigen Oberstudienrates Dr. Georg Hofmann in Würzburg geboren. Im Herbst 1916 trat ich in die städtische höhere Töchterschule und im Jahre 1923 in das städtische Mädchenrealgymnasium in Nürnberg ein. Seit Ostern 1925 war ich Schülerin des Landerziehungsheimes Odenwaldschule bei Heppenheim a. d. Bergstraße. Von dort aus bestand ich als Externe Ostern 1929 die Reifeprüfung am hessischen Landesrealgymnasium zu Darmstadt. Ich widmete mich an der Universität Freiburg im Breisgau, wo ich, mit Ausnahme des Wintersemesters 1930/31 in Paris, meine ganze Studienzeit verbrachte, dem Studium der Musikwissenschaft bei Herrn Professor Dr. Wilibald Gurlitt, und der französchen und englischen Literaturgeschichte bei den Herren Professoren Dr. Hanns Heiß und Dr. Friedrich Brie. Ihnen allen, besonders Herrn Professor Gurlitt, dem ich mancherlei Hinweise und Anregungen bei meinen Arbeiten verdanke, sei an dieser Stelle noch einmal aufrichtig gedankt.

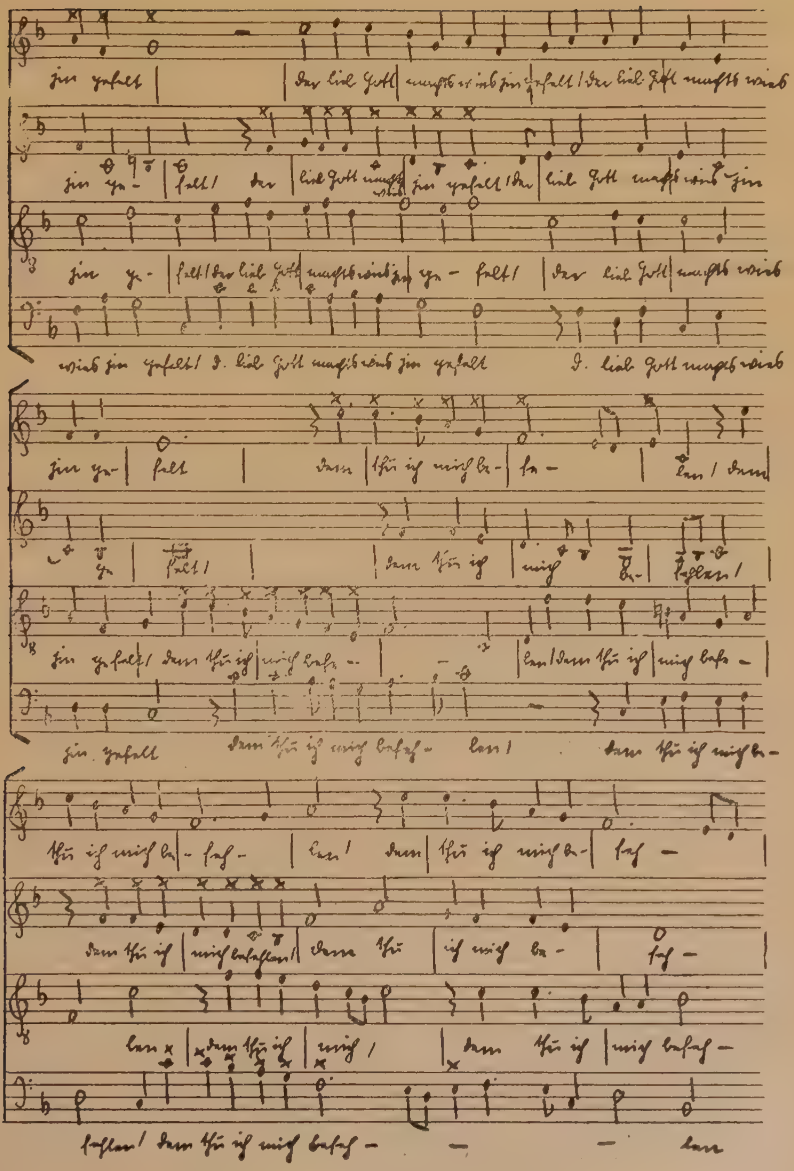
Beilage Nr. I

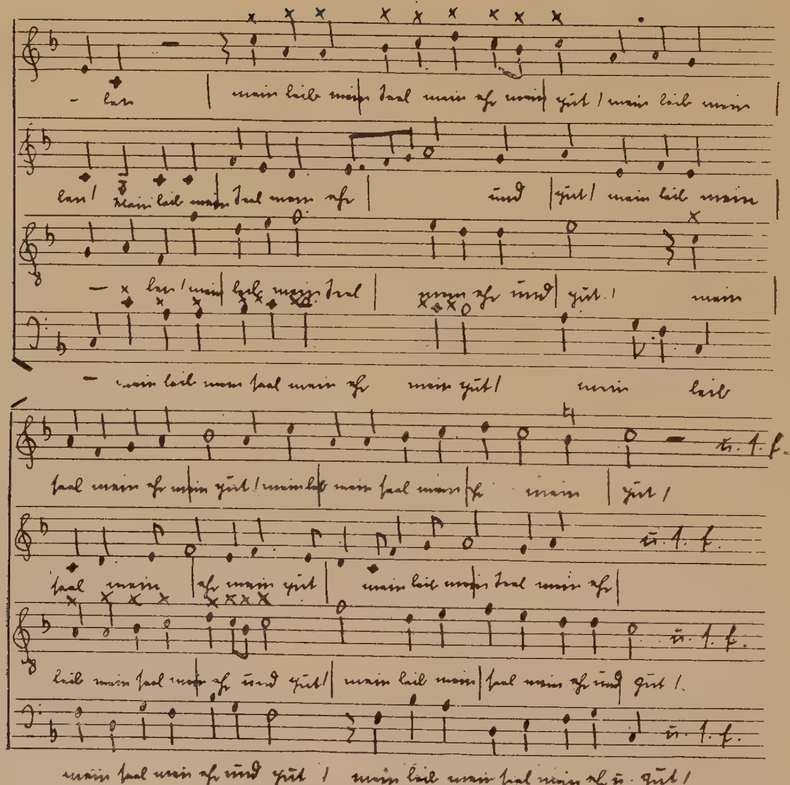
„55 geistliche Lieder“ (1562) Nr. 52:

C. f. durchimitiert:





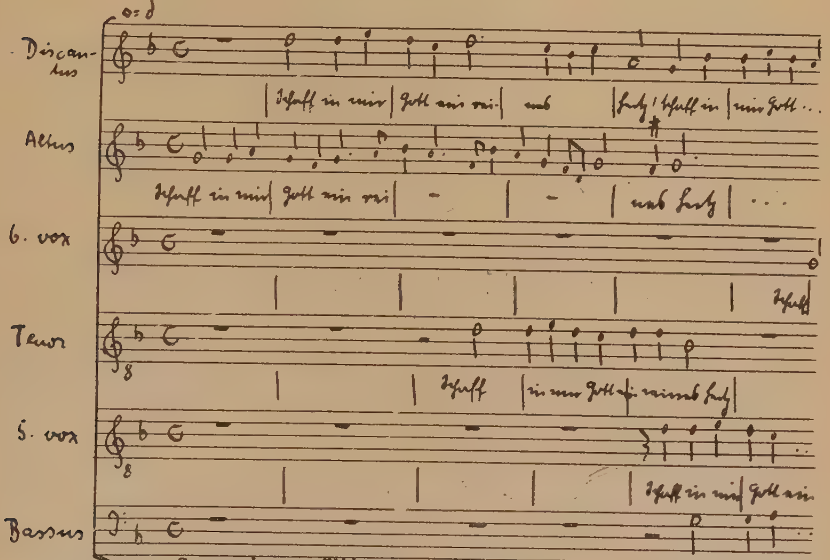




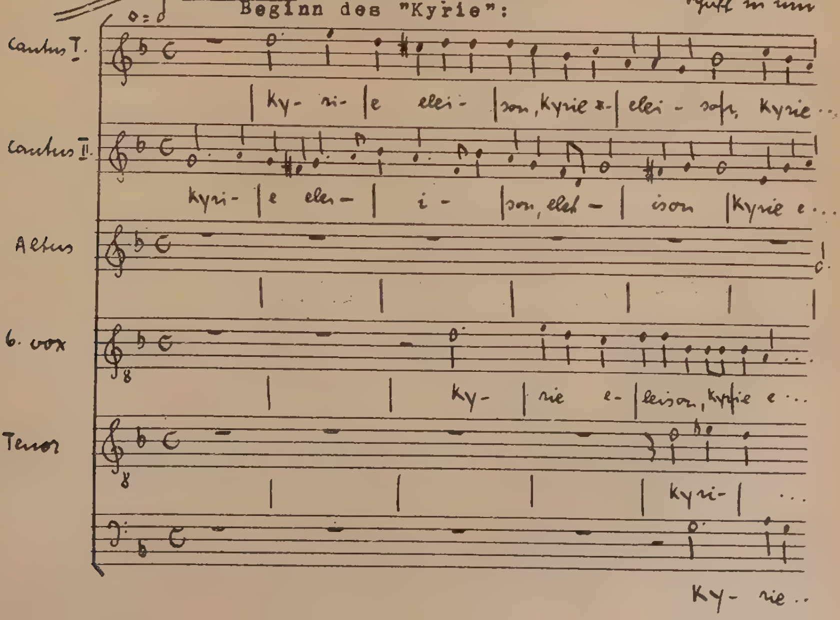
Beilage Nr. II

Vergleich zwischen Schröters Vorlage von 1562 und Crappius' Messe:

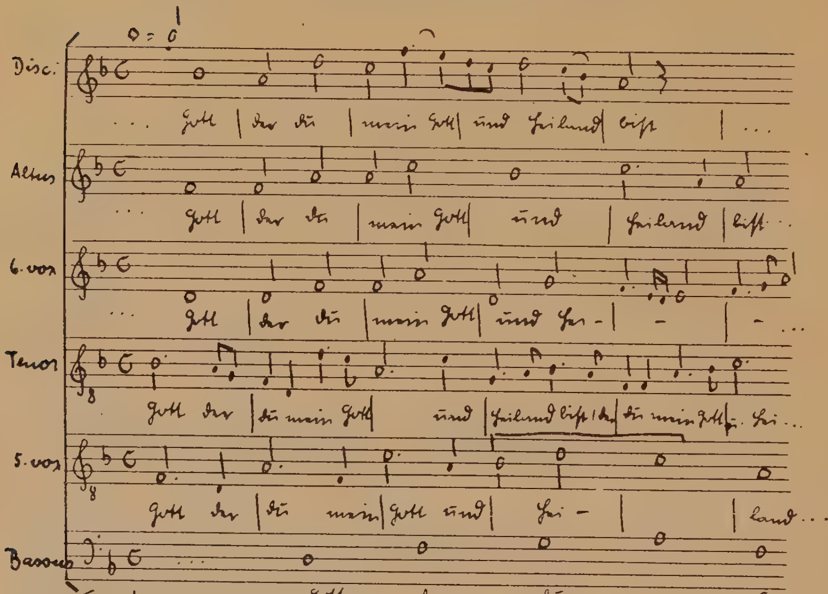
Schröter: „55 geistl. Lieder" Nr. 55:



Crappius: "Missa...(1581)
Beginn des "Kyrie":



Schröter: Takt 106 der Motette:



Crappius: Beginn des Sanctus:

